

*Questo libro esce grazie al contributo
del Dipartimento di Discipline Storiche “Ettore Lepore”
dell’Università Federico II di Napoli*

Redazione, grafica e layout: Ugo Giani

Copyright © 2011 Lim Editrice srl

Copertina: Roberto Stagno e Gemma Bellincioni, primi interpreti di *Cavalleria rusticana* e tra i principali del verismo musicale

È vietata la riproduzione, anche parziale a uso interno o didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

Questo libro è stato redatto e composto con OpenOffice.org

Stampato in Italia – Printed in Italy

ISBN 978-88-7096-658-9

GIORGIO RUBERTI

IL VERISMO MUSICALE

Libreria Musicale Italiana

A Fabiana, Francesco e Rossella

SOMMARIO

IX INTRODUZIONE

3 PARTE I

Il verismo nella storia della musica

3 1. Il verismo musicale italiano

9 1.1. Verismo musicale e soggetti: 'concretamente umano' e «reale idealizzato»

16 1.2. Musica e verismo: il «color locale» come realizzazione dell'impersonalità

31 2. Il verismo in musica: origine, evoluzione e caduta di un concetto

59 3. La «giovane scuola italiana»

67 APPENDICE ALLA PARTE I

Gli articoli di critica contemporanei alla diffusione del verismo musicale

68 1. Musica verista

82 2. Soggetto verista

82 3. Vero e genere melodrammatico

126 4. Ricezione critica

131 5. «Giovane scuola italiana»

131 6. Recensione e analisi delle opere

141 PARTE II

Analisi delle opere

141 0. Introduzione alla seconda parte

143	1. <i>Cavalleria rusticana</i> : un confronto linguistico tra verismo musicale e verismo letterario
144	1.1. Il ruolo dell'orchestra
155	1.2. La funzione dei pezzi chiusi
164	1.3. Il 'verismo idealizzato' di <i>Cavalleria rusticana</i>
176	2. <i>Mala vita</i> , un esempio di 'vero' verismo musicale
202	3. Il verismo musicale di Leoncavallo nei <i>Pagliacci</i>
217	4. Il verismo 'scenografico' di <i>Maruzza</i>
224	5. Costanti e divergenze dello stile verista
225	5.1. Soggetto
229	5.2. L'intreccio
233	5.3. Il linguaggio e la scrittura librettistica
237	5.4. Colore locale e pittura sonora
241	5.5. La vocalità
245	5.6. Linguaggio armonico e tonale
246	5.7. I duetti
248	5.8. Il commento interno orchestrale
254	6. Conclusioni

263	BIBLIOGRAFIA
-----	--------------

275	INDICE DEI NOMI
-----	-----------------

INTRODUZIONE

Questo libro è nato dall'esigenza di realizzare un'indagine su un argomento molto controverso, il verismo musicale italiano, nel duplice tentativo di capire le ragioni che lo hanno reso uno dei temi storico-musicali di più diversa interpretazione e di fare un po' di chiarezza intorno ad esso.

Bisogna premettere che non poca letteratura musicologica ha per oggetto il verismo musicale: non mancano le monografie, molti sono i saggi e gli articoli, così come molteplici sono pure gli atti di convegni tenuti intorno a singoli esponenti della «giovane scuola» ed alle loro principali opere (*Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* su tutte). Nell'ambito di questa produzione un punto di svolta è senza dubbio rappresentato dal capitolo «Il realismo nel melodramma» del volume *Il realismo musicale* di Carl Dahlhaus (1982, 1987 in traduzione italiana), in cui per la prima volta si assiste ad un'oggettiva problematizzazione della «variante italiana del naturalismo francese». Questa stessa oggettività di valutazione non rappresenta, di certo, il requisito fondamentale della produzione critica precedente: dai commentatori della 'prima ora' quali Girolamo Alessandro Biaggi o Giannotto Bastianelli, solo per citare qualche nome, passando per studiosi come Mario Rinaldi, autore della prima monografia sull'argomento (*Musica e verismo*, 1932), fino ad esperti a noi più vicini nel tempo, Mario Morini su tutti, il verismo musicale è stato prima giudicato da posizioni estetiche conservatrici e poi osservato attraverso la lente deformante di chi impiega filtri ideologici per denigrare pregiudizievolemente oppure sostenere 'a spada tratta'. Maggior rigore scientifico,

invece, evidenzia la gran parte degli studi recenti: i diversi contributi di Adriana Guarnieri Corazzol, Matteo Sansone, Virgilio Bernardoni, ad esempio, sia pure focalizzati su aspetti specifici oppure su un'opera in particolare, rappresentano un punto di riferimento imprescindibile per il musicologo che oggi intenda occuparsi di verismo musicale.

Fatta questa breve premessa, va detto che ad oggi si avverte la mancanza di un lavoro sull'argomento che superi sia la soggettività di valutazione di chi ha giudicato da una distanza temporale troppo ravvicinata sia la disorganicità imputabile alla produzione saggistica contemporanea; un lavoro che sintetizzi gli esiti particolari delle ricerche più recenti e che permetta di osservare questo fenomeno della storia della musica integralmente, dai libretti alla messinscena musicale, dal contesto produttivo a quello ricettivo. Tale lacuna vuole colmare questo volume, al contempo cercando di fornire una lettura degna di uno degli eventi più noti di un passato storico-musicale non così remoto.

Come vedremo, la nostra indagine permette di pervenire — non senza difficoltà — ad una definizione di verismo musicale, costruita sulla base della specifica identità via via rivelata da questo stile nel corso della ricerca; questo fatto, di conseguenza, autorizza a rivendicare l'utilità musicologica della categoria verismo. È importante rilevare immediatamente questo risultato perché a fronte di alcuni studiosi che hanno riconosciuto la legittimità del termine verismo musicale altri studiosi hanno posto in questione questa stessa legittimità o, addirittura, l'hanno negata. Il confronto con posizioni anche molto distanti da quella che il nostro studio impone di assumere avverrà nel corso del testo — in particolare nel primo paragrafo —, ma ora va in parte anticipato al fine di fornire da subito un orientamento al lettore. Chi è scettico nei confronti del termine verismo musicale, oppure lo nega categoricamente, è convinto dell'impossibilità o del fallimento della trasposizione in musica di alcuni tratti distintivi del verismo letterario, laddove altri tratti effettivamente presenti nei melodrammi definiti veristi non apparirebbero unicamente al verismo musicale ma rientrerebbero nella più ampia categoria del realismo

musicale. Traducendo, la trama ed il soggetto del libretto non sono sufficienti a rendere verista un'opera, e il colore locale conseguito sul piano musicale attraverso musica di scena che cita forme popolari non è un tratto esclusivo del verismo musicale.

Sebbene alcuni studiosi non abbiano mostrato troppa coerenza metodologica nel pervenire a simili conclusioni — come vedremo sempre nel primo paragrafo —, tutto ciò è giusto ed ha una sua logica. Tuttavia, in base a quanto emerso da questa ricerca, sono due i principali fattori che spingono a non essere d'accordo con tali posizioni. Innanzitutto, il punto di vista coevo: sfogliando decine di riviste del tempo e leggendo qualche centinaio di articoli è risultato che il verismo musicale, nelle intenzioni di quei critici che ne elaborarono il concetto (in particolare Amintore Galli), fu così denominato proprio in forza della nuova tipologia di soggetti (quelli «drammaticamente veri», come si scrisse) e di un intenso uso di colore locale musicale (i cosiddetti 'ritmi tipici'). E, di certo, la genesi del termine verismo musicale ed il significato ad esso attribuito da critici e teorici del tempo — entrambi descritti nel secondo paragrafo — non possono essere ignorati, a maggior ragione in un'indagine storico-musicale. Va da sé, poi, il fatto che ai fini dell'identificazione di un tipo operistico molto controverso quale fu il verismo musicale appare necessario tener conto del punto di vista coevo anche se esso non soddisfa pienamente tutti i criteri adottabili dal musicologo contemporaneo.

Ad ogni modo, e con ciò siamo al secondo fattore di disaccordo emerso dalla ricerca, a chi si è occupato di questo argomento fino ad oggi sembrerebbe essere sfuggito un tratto dei melodrammi veristi che, insieme ai precedenti già menzionati e non esclusivi del verismo musicale, conferisce a questo stile una specifica fisionomia. La seconda parte del libro abbandona il taglio storiografico per adottare una prospettiva più strettamente analitica, dalla quale è stata affrontata un'indagine drammaturgico-musicale di un cospicuo numero di melodrammi veristi. All'interno di questo campione è emerso quale elemento comune l'impiego di un procedimento orchestrale che, per la sua stretta connessione con la tecnica letteraria di Verga, può es-

sere definito stile indiretto-libero musicale. Questo tratto, per la coerenza del suo utilizzo in melodrammi di soggetto verista, congiuntamente all'altro tratto dell'impiego di citazioni di forme popolari, autorizza ad individuare nel verismo musicale una tendenza dell'opera italiana avente una propria identità peculiare. In altre parole, si può concordare con chi sostiene che qualche canzone popolare e finali caratterizzati da delitti d'onore non bastano a fare di alcuni melodrammi dei melodrammi veristi, ma va anche aggiunto che in connessione con ulteriori tratti inequivocabilmente veristi essi diventano fattori necessari allo studioso ai fini del riconoscimento di una precisa struttura concettuale in quegli stessi melodrammi.

Per ragioni analoghe, a mio avviso Puccini rientra nel verismo musicale solo dal punto di vista coevo, almeno relativamente a *Manon Lescaut*, *La Bohème* e *Tosca*, tre opere valutate come veriste proprio in virtù dei soggetti — inizialmente Puccini non fu ritenuto un compositore verista, ma ciò avvenne per ragioni editoriali e non stilistiche, come si vedrà nel terzo paragrafo della prima parte. Dal punto di vista contemporaneo, invece, Puccini non può essere incluso nel verismo musicale, poiché gli argomenti di alcuni libretti e qualche sprazzo di colore nelle partiture non consentono di catalogare quale verista un musicista il cui stile, anche in quelle stesse opere considerate veriste, fu contrassegnato da un linguaggio così personale e diverso da quello di Mascagni e degli altri autori della «giovane scuola». Per questo motivo sono state escluse dalla rassegna le opere pucciniane, fatto salvo qualche inevitabile riferimento ad esse e ad eccezione del *Tabarro*, lavoro dichiaratamente verista.

Come risulta dall'indice, il libro è suddiviso in due parti, una prima più ampiamente storiografica ed una seconda più specificamente analitico-musicale. Questa impostazione è frutto della volontà, da un lato, di descrivere ed inquadrare storicamente il verismo musicale, dall'altro lato, di fornire al lettore un riscontro concreto delle conclusioni di tipo storico attraverso esempi estratti dalle partiture. Così, se nella prima parte si afferma che i compositori veristi elaborarono uno stile indiretto-libero di tipo musicale analogamente a ciò che era avvenuto in letteratura, il funzionamento di questa tecnica è

spiegato nella seconda parte attraverso descrizioni drammaturgico-musicali di significativi momenti delle opere.

Scorrendo più dettagliatamente l'indice, il primo paragrafo ha l'obiettivo di offrire da subito una descrizione sintetica e chiara del verismo musicale, fornendo un'immediata visione — e, si spera, soluzione — delle problematiche ancora aperte intorno a questo stile.

Il secondo paragrafo presenta un maggior 'spessore' storiografico, e con l'obiettivo di oltrepassare la parzialità di molte letture contemporanee ricostruisce l'idea coeva di verismo musicale. Dallo spoglio delle riviste musicali ed artistiche del tempo affiorano dati sorprendenti, come il fatto che al tempo della prima di *Cavalleria rusticana* alcuni critici ed estetici discutevano già da qualche anno della possibilità di una realizzazione musicale della poetica verista.

Il terzo paragrafo ricostruisce la nascita della «giovane scuola italiana», i suoi legami con lo stile verista, il suo ruolo nella storia dell'opera di fine Ottocento, ma anche le finalità promozionali di quella che nelle strategie di Edoardo Sonzogno fu una vera e propria 'etichetta' editoriale.

Passando alla seconda parte del libro, come anticipato, la ricostruzione storica trova un'immediata e concreta rispondenza nell'analisi delle partiture. Una breve introduzione delucida i criteri analitici e spiega le motivazioni — storiografiche, e tutte presenti nella prima parte — che hanno indotto a selezionare determinate opere dal corposo repertorio verista. A quattro melodrammi sono dedicate analisi specifiche. *Cavalleria rusticana*, ovviamente, e non solo perché è il titolo più noto ma anche perché — come sarà dimostrato — il linguaggio musicale di Mascagni rappresentò un modello ideale per gli altri compositori veristi (in questo contesto analitico appare interessante un confronto linguistico con il verismo letterario di Verga). *Pagliacci*, tradizionalmente considerata l'opera 'gemella' di *Cavalleria rusticana*, ma che ad uno studio approfondito, al di là di superficiali similitudini, evidenzia una notevole distanza dal modello. *Mala vita*, l'opera più verista di tutte, e che proprio per questo motivo fu quella a scatenare le più dure reazioni critiche e a segnare negativamente il destino dell'intero movimento (anche in questo caso sarà interessante il pa-

rallelo con la parte storiografica, poiché sono illustrate sul piano drammaturgico-musicale le ragioni che condussero alla condanna del melodramma di Giordano e, con esso, dell'intero verismo musicale). *Maruzza*, l'opera che ebbe un successo di critica inferiore solo a quello di *Cavalleria rusticana*.

L'ultimo paragrafo propone un approfondimento in chiave stilistica del linguaggio musicale verista. L'orizzonte analitico è qui allargato a melodrammi talvolta sconosciuti e scarsamente studiati, eppure degni di considerazione per una serie di ragioni critiche e storiche che il lettore avrà avuto modo di cogliere nella prima parte del libro. Il campione di opere selezionato per definire le costanti e le divergenze stilistiche — sia all'interno dello stesso verismo musicale sia tra questo e la tradizione operistica — è costituito da *La Tilda* di Cilea, *Il birichino* di Mugnone, *L'amico Fritz* e *Silvano* di Mascagni, *Conchita* di Zandonai e da *Il tabarro* di Puccini.

In conclusione, vale la pena spendere qualche parola sull'Appendice alla prima parte per sottolinearne l'utilità storiografica. In essa sono trascritti molteplici articoli e saggi critici del tempo, documenti d'archivio nella maggior parte dei casi mai portati alla luce e fondamentali per l'esatta comprensione del verismo musicale. Da queste fonti si ricavano dei dati primari che possono essere utilizzati per rimediare a quell'equivoco interpretativo di cui è stato spesso oggetto il verismo musicale: innanzitutto, come già accennato, il dato che il verismo musicale nacque prima nel dibattito critico e poi sulla scena teatrale; secondo, che l'origine di questo stile è da collegarsi alla diffusione in Italia di *Carmen*; terzo, che sul piano estetico è dimostrabile la derivazione del verismo musicale da quello letterario; quarto, che dietro l'origine del verismo musicale e della nascita della «giovane scuola» va intravista una precisa strategia editoriale; infine, che il verismo musicale rappresentò l'ultimo movimento popolare della storia dell'opera italiana.

IL VERISMO MUSICALE

PARTE I

IL VERISMO NELLA STORIA DELLA MUSICA

1. Il verismo musicale italiano

L'identificazione del termine verismo nell'ambito della storia della musica non è affatto scontata, anzi risulta piuttosto problematica. Ciò è principalmente dovuto alla complessità che la categoria del vero rivela quando si vuole giustificarne il concetto relativamente all'opera in musica, vale a dire quando si tentano di individuare le modalità drammaturgico-musicali attraverso cui essa è stata resa in molteplici melodrammi italiani di fine Ottocento e oltre. Ma ciò è anche la conseguenza di un atteggiamento non sempre coerente adottato da coloro che nel tempo si sono occupati di questo argomento, talvolta fatto oggetto di studi metodologicamente impropri che hanno finito col rendere ancor più ambiguo il tema verismo in musica.¹

Non che si possa negare da parte della musicologia la manifestazione di un vivo interesse nei confronti del verismo musicale, concretizzatosi soprattutto negli ultimi anni attraverso la produzione di numerosi saggi aventi per oggetto aspetti specifici del linguaggio musicale verista. Si pensi, ad esempio, alle pubblicazioni degli atti dei numerosi convegni dedicati a compositori quali Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano, Francesco Cilea, inevitabili occasioni di studio di problematiche connesse al verismo musicale.²

1 Cfr. SIEGHART DÖHRING, *Il realismo musicale nella «Tosca»*, in Puccini, a cura di V. Bernardoni, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 33–7.

2 Cfr. *Atti del primo convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni*, a cura di F. D'Amico, Livorno 13–14 aprile 1985, Sonzogno, Milano 1987; *Il piccolo Marat: storia*

Ma in questi come in altri casi, anche quando è stato indirizzato alla individuazione di connotati stilistico-compositivi veristi, l'impegno analitico non ha mai oltrepassato i confini della singola opera o della singola produzione di ciascun componente della «giovane scuola».³ E non molti, poi, sono stati i tentativi di sintesi e superamento dei risultati necessariamente parziali di simili ricerche monografiche, attraverso contributi finalizzati a fornire una risposta al quesito generale di cosa sia — o cosa sia stato — il verismo in musica.⁴

Se a questo stato di cose aggiungiamo che uno dei pochi studiosi — nonché uno dei maggiori — ad aver proposto una definizione di verismo musicale a tal fine ha rivelato quell'incoerenza metodologica cui si accennava poco sopra, si capisce quanto complesso possa apparire il quadro generale degli studi intorno a questa materia. Nel suo

e rivoluzione nel melodramma verista. Atti del terzo convegno di studi su Pietro Mascagni, a cura di P. e N. Ostali, Livorno 9–10 giugno 1989, Sonzogno, Milano 1990; *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo: atti del primo convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, a cura di J. Maehder e L. Guiot, Locarno 3–5 ottobre 1991, Sonzogno, Milano 1993; *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo: atti del secondo convegno internazionale "Ruggero Leoncavallo nel suo tempo"*, a cura di J. Maehder e L. Guiot, 7–9 ottobre 1993, Sonzogno, Milano 1995; *Leoncavallo, Montalto e il verismo: convegno di studi*, a cura di L. Romeo, Montalto Uffugo 22 agosto 1998, Editoriale Progetto 2000, Cosenza 1999; *Umberto Giordano e il verismo: atti del convegno di studi tenutosi a Verona*, a cura di M. Morini e P. Ostali, Verona 2–3 luglio 1986, Sonzogno, Milano 1989; *Francesco Cilea e il suo tempo: atti del convegno internazionale di studi*, a cura di G. Pitarresi, Palmi - Reggio Calabria 20–22 ottobre 2000, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", Reggio Calabria 2002.

- 3 Cfr. pure ROSSANA DALMONTE, *Il prologo de «I Pagliacci»*. Nota sul verismo in musica, «Musica/Realtà», III/8 1982, pp. 105–14; MATTEO SANSONE, *Mala vita: a "verismo" opera too true to be good*, «Music & Letters», LXXV/3 1994, pp. 381–400; MASSIMO ZICARI, *Drammaturgia verista in Ruggero Leoncavallo*, «Musica e Storia», XII/3 2004, pp. 461–86.
- 4 Cfr. EGON VOSS, *Verismo in der Oper*, «Die Musikforschung», XXXI 1978, pp. 303–13 (traduzione italiana *Il verismo nell'Opera*, in *Cavalleria rusticana 1890–1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di P. e N. OSTALI, Sonzogno, Milano 1990, pp. 47–55); CARL DAHLHAUS, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*, Il Mulino, Bologna 1987, pp. 96–100; ADRIANA GUARNIERI CORAZZOLO, *Opera and Verismo: regressive points of view and the artifice of alienation*, «Cambridge Opera Journal», V/1 1993, 39–53; EAD., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano 2000, pp. 71–94; ARMAN SCHWARTZ, *Rough music: Tosca and verismo reconsidered*, «19th-century music», XXXI/3 2008, pp. 228–44.

«Verismo in der Oper» Egon Voss sostiene la tesi dell'inesistenza di un verismo di tipo musicale, giungendo a conclusioni che appaiono tanto inevitabili quanto discutibili nel momento in cui lo studio di una tendenza musicale è affrontato dall'inadatta prospettiva dell'omologa tendenza letteraria: analizzare *Pagliacci* o *La Tilda* adottando il bagaglio teorico del critico della letteratura non può che farci pervenire allo stesso esito cui conducono le argomentazioni di Egon Voss, che il verismo musicale sia soltanto un vuoto vocabolo. Come egli osserva, infatti, è indubbio che nei melodrammi veristi non fu rispettato coerentemente il criterio della stretta attualità dei temi prescelti; ma appellarsi a questa constatazione per dichiarare la loro inconsistenza estetica significa trascurare il fatto che gli autori di quei melodrammi pensarono di parlare ugualmente dell'Italia coeva pur proiettandone problemi e sentimenti in un contesto storico-sociale distante nel tempo.⁵ Sostenere, inoltre, che uno dei principali obiettivi del verismo letterario sia la critica sociale è esatto; tuttavia è errato il procedimento teorico che in nome dello stesso principio induce a catalogare *Cavalleria rusticana* melodramma, il cui libretto reprime le motivazioni sociali della novella, come non verista. E per almeno due motivi, sui quali conviene soffermarsi perché causa di molta confusione intorno al verismo musicale.

Innanzitutto, l'applicazione di questo procedimento non permette di riconoscere le convenzioni proprie del genere melodrammatico. In secondo luogo, chi lo impiega dimostra di ignorare il fatto che fu proprio Giovanni Verga ad intervenire sul meccanismo drammaturgico della novella al fine di modificarlo, per l'adattamento teatrale, in direzione del «genericamente umano».⁶ Il Turiddu del dramma non è più mosso da una motivazione economica, il suo atteggiamento seduttivo è frutto d'una gelosia allo stato puro e non rappresenta più una forma di ribellione alla prepotenza del denaro di cui Alfio e Lola l'avevano reso vittima nella novella. Analogamente si evolve anche la definizione del personaggio di Santuzza, mutato dall'essere una ricca

5 Su questo punto cfr. CARLO PARMENTOLA, *La giovane scuola*, in *Storia dell'Opera*, a cura di A. Basso, vol. 1/2, Utet, Torino 1977, p. 530.

6 DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, p. 97.

padrona che calcola lucidamente la vendetta per affermare la propria superiorità sociale su Turiddu — e «rientrare nei ranghi»⁷ —, all'essere un'ingenua sedotta e abbandonata che nella delazione dà sfogo ad una reazione spontanea. Dunque, è già col dramma che si registra il passaggio ad una dinamica drammaturgica fondata su affetti astratti, vale a dire il trapasso da un'analisi socio-economica ad una genericamente psicologico-sentimentale.⁸ Un'evoluzione che si spiega solo con il mutamento del genere dal letterario al teatrale, e con la conseguente volontà di Verga di appagare l'aspettativa di un pubblico attratto, più che dal veristico tema economico, dalla messinscena di un triangolo amoroso tanto folclorico quanto convenzionale.

Ma, più in generale, fu l'intera produzione drammatica naturalista di fine Ottocento a recare in sé una dialettica storica. L'introduzione delle classi sociali più basse nel dramma rappresentava il tentativo della borghesia di sfuggire a quel processo di autorappresentazione critica che nel Settecento aveva permesso a questa classe di ereditare il genere drammatico dall'aristocrazia, e che un secolo dopo minacciava proprio la borghesia di tale proprietà esclusiva. Bisognava salvare il dramma fuggendo dal presente, ma evitando un anacronistico rifugio nel passato. Ci si rivolse, così, ad un presente estraneo, che permetteva di rinvenire elementi arcaici nelle sfere inferiori della società contemporanea. Dalla dialettica sociale, però, ne scaturì una di tipo drammaturgico, e il nuovo dramma naturalistico finì col risolversi in una sorta di vecchio dramma borghese 'mascherato': in esso non si rifletteva il proletariato o la classe contadina, ma la borghesia che osservava proletariato o classe contadina. In altre parole, quel distacco drammatico tanto propugnato dall'estetica naturalistica non trovò completa realizzazione nella dimensione teatrale: l'autore non si collocava del tutto al di fuori dell'opera, né si fa-

7 GIORGIO PROSPERI, *Teatro verghiano: due restauri*, «Rivista italiana di drammaturgia», 1/2 1976, pp. 3-24: 5-6.

8 Cfr. SIRO FERRONE, *Il teatro di Verga*, Bulzoni, Roma 1972, p. 136; su questo punto cfr. pure ROBERTO ALONGE, *Le valenze operistiche del teatro di Giovanni Verga*, in *Cavalleria rusticana 1890-1990*, pp. 57-63.

ceva tutt'uno con i propri personaggi, ma si poneva di fronte ad essi in qualità di osservatore.⁹

Qualcosa di simile avvenne anche per il dramma *Cavalleria rusticana*, in cui Verga mediò tra esigenze di poetica verista ed esigenze di gusto del pubblico borghese. Spia di questo compromesso, da una parte, fu proprio il mutamento del fattore propellente dell'azione dalla motivazione economica della novella a quella sentimentale, in modo da poter inscenare lo stereotipato triangolo amoroso tipico del teatro borghese; dall'altra parte, fu il ricorso a molteplici elementi folclorici caratterizzanti il primitivo ambiente siciliano, come il morso all'orecchio di Turiddu, la maledizione di Santuzza, o la presenza dei carabinieri. Un intreccio tradizionale presentato sotto la parvenza di un folclorismo del tutto esteriore, e il dramma *Cavalleria rusticana* che «stinge nei due opposti modi del folklore e del teatro borghese».¹⁰

È chiaro che il distacco da un'estetica rigorosamente veristica rilevabile già nella fonte del libretto musicato da Mascagni non aumenta il realismo del melodramma. Al contempo, però, questo distacco è un dato che impone di valutare il verismo musicale non tanto in base ad assolutizzazioni teoriche elaborate oggi, quanto piuttosto rifacendosi ai canoni poetici ed estetici di quello stesso passato che registrò la diffusione di questo stile. Se commettessimo l'errore di non riconoscere la giusta dose d'irrealismo collegabile al convenzionalismo dell'opera in quanto genere teatrale, anche noi potremmo dichiarare da subito l'inconsistenza del termine verismo musicale e ritenere già chiuso l'argomento. Ma questo termine, come dimostrano decine di melodrammi e di articoli di critica prodotti in Italia almeno nel ventennio compreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, non è un vuoto vocabolo. Si tratta, piuttosto, di adottare una prospettiva storiografica finalizzata alla ricostruzione dell'idea coeva di

9 Su questi aspetti cfr. PETER SZONDI, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 2000, pp. 68-71.

10 GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *La realtà a teatro: Verga*, in *La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, a cura di G. Barberi Squarotti, Tirrenia Stampatori, Torino 1985, pp. 9-11; cfr. pure R. ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Bari 1985, pp. 152-60.

verismo musicale, della concezione che di questa categoria ebbero compositori e critici del tempo — per quanto tale concezione possa differenziarsi da quella attuale. Se non si entra in questa dimensione non sarà possibile sgombrare il campo dai tanti equivoci, e l'opera verista resterà sempre una contraddizione in termini.

In tal senso, appare addirittura più confacente alla realtà storica l'atteggiamento di uno dei primissimi studiosi che si occuparono — sia pure indirettamente — di questo argomento. Giannotto Bastianelli, nella sua monografia su Pietro Mascagni (1910), sostenne che *Cavalleria rusticana* aveva realizzato un ideale di verismo «infinitamente meno rigoroso di quello dei naturalisti, che non ammettevano l'opera d'arte che come un documento scientifico-fotografico della vita umana. E non per il fatto che il Mascagni si sia reso piena coscienza dell'errore estetico del verismo; sibbene perché il verismo mascagnano è un verismo da musicisti, un verismo a orecchio». ¹¹ Risulta evidente che nell'indovinata formula di «verismo da musicisti, a orecchio», oltre al riconoscimento del tardivo germogliare delle nuove tendenze artistiche nel campo musicale, sono sottintesi proprio i limiti connessi alle convenzioni di genere che ha palesato l'opera italiana nell'abbracciare la poetica verista. E in tempi a noi più vicini, l'appello ad adottare un atteggiamento di maggiore oggettività nell'esame del verismo musicale è stato mosso da Carlo Parmentola, che ha invitato lo storico della musica interessato a questo argomento ad acquisire il proprio giudizio «riferendo i fatti del passato alla loro epoca e non alla sua, e a valutarne i riflessi sui fatti posteriori sulla base della documentazione oggettiva e non di canoni astratti». ¹²

Rinunciare alle astratte assolutizzazioni, dunque, focalizzando l'interesse analitico su quell'insieme di opere che è passato alla storia con la denominazione di verismo musicale, sembra l'unica via oggi percorribile per pervenire ad una migliore comprensione di un fenomeno della storia della musica segnato ancora da molti punti oscuri.

11 GIANNOTTO BASTIANELLI, *Pietro Mascagni*, Ricciardi editore, Napoli 1910, pp. 54–5.

12 PARMENTOLA, *La giovane scuola*, p. 501.

1.1. Verismo musicale e soggetti: ‘concretamente umano’ e «reale idealizzato»

Soffermare l'analisi di uno stile operistico sui soggetti, sottolineando l'importanza di temi ed argomenti messi in scena, non vuol dire affatto semplificare i termini della discussione oppure scadere in ciò che sulle prime sembrerebbe ovvio e «banale». ¹³ Significa, piuttosto, tener fede ad una realtà storica che vide critici e pubblico essere attratti principalmente dalla qualità dei soggetti inscenati. Questa constatazione, valida in generale per l'intera storia dell'opera, acquisisce maggiore pregnanza relativamente al periodo verista, autorizzandoci ad affermare — seccamente — che il verismo musicale fu innanzitutto una questione di tipologia di soggetti musicati. Se *Cavalleria rusticana* (1890) fu classificata da subito come «opera verista» dalla critica del tempo, ciò avvenne proprio in forza del criterio della qualità del soggetto. Indipendentemente dai connotati stilistico-musicali impiegati da Pietro Mascagni, infatti, fu l'aver messo in musica il soggetto verghiano ad indurre colui che più avanti scopriremo essere stato il teorico del verismo musicale, Amintore Galli, a concludere con questa frase sentenziosa la sua recensione alla prima milanese: «L'opera verista così inizia in Italia il suo regno». ¹⁴

Nel teatro musicale italiano, dunque, la poetica del vero si concretizzò immediatamente — e primariamente — nella selezione di precise tematiche. Dietro l'esempio di *Cavalleria rusticana*, la messinscena di una tragedia socialmente bassa e di ambientazione coeva divenne il primo tratto distintivo di un melodramma verista, perdurante fino all'opera che suggerì tale stile, *Il tabarro* di Giacomo Puccini (1918). ¹⁵

13 Cfr. DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, pp. 83 e ss.

14 AMINTORE GALLI, *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci, musica di Pietro Mascagni*, «Il Teatro illustrato», XI/121 1891, pp. 7-9: 9.

15 Relativamente al soggetto del *Tabarro* vanno però rilevate insolite connotazioni macabre. L'innalzamento della natura del soggetto a criterio identificativo dello stile verista risulta confermato dalla stessa critica italiana degli anni dieci, che con Giannotto Bastianelli individuò in *Conchita* di Riccardo Zandonai (1911) l'opera decretante la fine del verismo musicale proprio a seguito d'una «metamorfosi importantissima del contenuto drammatico», consistita nell'elusione della

Una delle ragioni che aiutono a comprendere l'affermazione di questa tipologia di soggetti, ragione poi specularmente al netto rifiuto di quelli mitologici e fiabeschi di derivazione wagneriana manifestato dai compositori della «giovane scuola», fu la diffusione in Italia di *Carmen* (1875).¹⁶ Quest'opera, che iniziò a circolare sui palcoscenici italiani dal 1880, anno in cui Edoardo Sonzogno ne acquistò i diritti di esecuzione, ottenne un discreto successo di pubblico. Esso fu in parte favorito dall'ottima accoglienza manifestata dalla critica vicina all'editore torinese, da alcuni anni impegnato in un'aspra concorrenza a Ricordi in campo musicale e pertanto alla continua ricerca di prodotti 'alternativi' da offrire al mercato. Il capolavoro di Georges Bizet fu uno di questi prodotti che, anche per ragioni promozionali, i critici non esitarono ad etichettare quale «opera verista». Ma l'aspetto per noi rilevante, in quanto implicita conferma dell'utilizzo del criterio dell'argomento inscenato per l'identificazione del verismo in musica, è che *Carmen* fu ritenuta verista per via del soggetto di Prosper Mérimée. Il suo realismo — scrisse la critica — fu un fattore capace di scuotere il mondo del melodramma italiano da troppo tempo assuefatto al «convenzionalismo ed alla stereotipia», grazie alla capacità di Bizet di «ripudiare la maniera per attenersi al vero».¹⁷ E l'«equazione estetica» applicata più o meno scopertamente fu la seguente: un'opera è verista se lo è il suo soggetto, che è tale se inscena sentimenti veri, reali, questi realizzabili soltanto in una dimensione sociale bassa.

tragedia finale in un contesto drammatico perfettamente rispondente ai canoni veristi (G. BASTIANELLI, *Le nuove tendenze dell'opera italiana: «Semirama» di Ottorino Respighi*, «La Voce», IV/43 1912, pp. 915–6: 915).

- 16 La critica evidenziò anche il rifiuto a livello scenografico della spettacolarità da *grand opéra* meyerbeeriano, genere molto diffuso in Italia durante gli anni settanta e ottanta.
- 17 ACHILLE DE MARZI, *La Carmen a Genova*, «Il Teatro illustrato», III/27 1883, pp. 43–4: 44. Per tutto il decennio precedente all'affermazione di *Cavalleria rusticana*, il verismo di *Carmen* fu un fattore rilevato nelle molteplici recensioni pubblicate periodicamente da «Il Teatro illustrato», rivista musicale edita da Sonzogno — come detto proprietario dal 1880 dei diritti d'esecuzione in Italia dell'opera di Bizet e poi principale editore di melodrammi veristi.

Ad emergere quale elemento discriminate ai fini della catalogazione di un soggetto come verista, dunque, fu ciò che in analogia e contrapposizione al puramente umano di Richard Wagner potrebbe essere definito il ‘concretamente umano’. Nel citato articolo di recensione a *Cavalleria rusticana*, Amintore Galli evidenziava proprio come in quest’opera «l’uomo del melodramma di un tempo è trasformato nell’uomo della vita reale»; Pietro Mascagni era presentato come il musicista «della vita reale quale è realmente vissuta in questo basso mondo», che nello scegliere per argomento il soggetto verghiano aveva affermato «l’elemento vero, essenzialmente ed esclusivamente umano, spoglio d’assurde e d’ibride fatuità, insomma l’elemento immutabile, il mondo delle passioni».¹⁸ Il cambio di prospettiva rispetto alla poetica wagneriana fu radicale: dopo molti anni di wagnerismo ciò che interessò a critica, autori e pubblico non fu più l’espressione di sentimenti mitizzati, depurati da convenzioni mistificanti, ma l’espressione di sentimenti finalmente corrispondenti al reale e rintracciabili nella vita di tutti i giorni.¹⁹

Dalla prospettiva del ‘concretamente umano’ è possibile spiegare anche perché una parte della critica del tempo potesse reputare veriste alcune opere che, in ultima istanza, tali non sono. Alla vigilia dell’Esposizione Internazionale di Musica tenutasi a Vienna nell’autunno del 1892, i critici del «Teatro illustrato» raggrupparono tutte le opere lì presentate dai compositori della casa editrice Sonzogno sotto l’etichetta di «verismo musicale».²⁰ Le ragioni evidentemente promo-

18 GALLI, *Cavalleria rusticana*, pp. 7–9: 7. Il principio estetico della verità e concretezza dei sentimenti fu avvertito come l’elemento maggiormente innovativo introdotto nell’operismo italiano dal melodramma di Mascagni, ed evidenziato da molte analisi del tempo (cfr., ad esempio, ENRICO PUDOR, *Illustrazione critica della Cavalleria rusticana*, «Il Teatro illustrato», XI/127 1891, pp. 99–101).

19 Come evidenziato da Marcello Conati, la reazione nei confronti della concezione wagneriana di teatro musicale che si intravide nel verismo musicale fu uno dei fattori rintracciabili alla base del suo iniziale trionfo anche in Germania (MARCELLO CONATI, «Un indicatore stradale»: Mascagni, *Leoncavallo & C. nei teatri tedeschi, 1890–1900*, «Musica/Realtà», XX/60 1999, pp. 153–87: 168–9).

20 Cfr. HANSLICK II, *Corrispondenze: Da Vienna*, «Il Teatro illustrato», XII/140 1892, pp. 126–7: 126; ID., *Corrispondenze: Da Vienna*, «Il Teatro illustrato», XII/142 1892, pp. 156–7; A. C., *La giovane scuola italiana*, «Il Teatro illustrato», XII/143 1892, pp. 163–5.

zionali — Sonzogno era anche editore del «Teatro illustrato» — ebbero la meglio su quelle di natura estetica, e melodrammi senza dubbio veristi quali *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Mala vita* furono accomunati ad altre opere di genere diverso, come la commedia lirica *L'amico Fritz* dello stesso Mascagni e il bozzetto melodrammatico *Il birichino* di Leopoldo Mugnone. L'azzardato accostamento fu giustificato proprio in nome dell'«umanità» degli affetti da cui, come Santuzza e Turiddu, risultavano mossi anche Fritz e Suzel o Lolò il birichino.

Nei casi dell'*Amico Fritz* e del *Birichino*, opere entrambe dal lieto fine, l'utilizzo del principio del 'concretamente umano' ai fini della loro catalogazione come veriste si rivela tuttavia scriteriato, poiché avvenuto al di fuori della categoria del tragico. Proprio per questo motivo, però, tale utilizzo è spia di quanto la critica considerasse pregnante quel principio nel suo tentativo di rendere ragione della svolta fatta registrare in quegli anni dall'opera italiana. Al 'concretamente umano' si rifecero esplicitamente tutti quei critici che interpretarono lo straordinario successo di *Cavalleria rusticana* come una reazione agli «eccessi dei vecchi e convenzionali schemi melodrammatici». Essi scrissero che il merito di Mascagni fu quello di non essersi ispirato a miti o leggende, di contro, di essere rimasto ancorato al mondo degli uomini e di aver trasportato nel dominio dell'opera la verità drammatica, la nuda realtà dell'azione, in definitiva di aver contrapposto «l'arte naturalista, sincera, il vero alle elucubrazioni snervate e snervanti dei moderni alchimisti della musica».²¹

Il successo di *Cavalleria rusticana* trova nella seguente ragione una sua prima spiegazione. In base alla concezione estetica dominante, l'opera d'arte «bella» era quella «ideale», e ideale era considerato es-

21 A. GALLI, *Il musicista*, «Mascagni», numero unico 1891, pp. 1-7: 6-7. Gli svantaggi delle azioni leggendarie furono riconosciuti anche sulla «Gazzetta Musicale di Milano» da Luigi Alberto Villanis che, ad onta della sua visione idealistica, sottolineò come esse «abbondano di idealità che torna a detrimento della loro potenza di passioni; onde spesso le scene si succedono dolci, ma prive di quello slancio, di quella irruenza, di quei contrasti, che soli possono dar modo di contrapporre, l'una all'altra, pagine potenti per coloriti musicali diversi» (LUIGI ALBERTO VILLANIS, *Estetica del libretto musicale II*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII/46 1892, pp. 731-4: 734).

sere l'«universale». I personaggi di Santuzza, Turiddu e Alfio, per quanto plasmati in riferimento all'ambiente siciliano, apparivano tuttavia universali nelle loro interrelazioni, e universale fu valutato il dramma dell'amore, gelosia e morte da essi inscenato. Il vero era considerabile «bello», e pertanto degno d'essere oggetto dell'arte, solo se gli elementi realistici risultavano essere stati sottoposti ad un processo d'«idealizzazione». Da questa prospettiva il libretto di *Cavalleria rusticana* riscontrò un immediato favore della critica, che individuò nella cosiddetta «giusta misura» uno dei principali pregi dell'opera.²² Una prestigiosa conferma di questa positiva valutazione provenne da un noto giudizio di Eduard Hanslick, da cui traspare come il canone del realismo misurato ed esatto del critico boemo fosse completamente appagato dal melodramma di Mascagni — sia pure ad eccezione della sortita di Alfio «Il cavallo scalpita» e del coro introduttivo alla scena del brindisi di Turiddu.²³ In occasione della citata stagione italiana a Vienna, Hanslick ebbe modo di ascoltare e recensire l'intera produzione della «giovane scuola». Da alcuni passaggi del suo articolo inerenti a *Mala vita* possiamo ricavare ciò che sul piano dell'azione era reputato l'ideale di verismo musicale, che solo *Cavalleria rusticana* aveva fin lì saputo realizzare:

Un interesse molto più vivo ha destato l'opera in tre atti di Giordano, *Mala vita!* Il piccante sapore selvatico dell'audace libretto è stato una prima ragione di questo interesse. Finora giustamente erano state escluse dall'opera musicale le più ributtanti sconcezze della vita quotidiana, giacché la musica resta sempre un regno ideale, nel quale anche le più violente passioni debbono contenersi in un certo limite di fronte alla realtà volgare. Nelle poche opere *demi-monde* esistenti, come la *Traviata*, si è cercato di trasferire i personaggi scandalosi in un ambiente un po' idealizzato [...]. In *Mala vita!* vediamo la Traviata, che qui si chiama Cristina, in povere vesti casalinghe attingere acqua alla fonte. Dal punto di vista morale le due figure si equivalgono assoluta-

22 *Cavalleria rusticana ai teatri di Firenze, Torino, Bologna e Roma*, a cura della Redazione, «Il Teatro illustrato», x/118 1890, pp. 155–9: 157.

23 EDUARD HANSLICK, «*Cavalleria rusticana*» di *Pietro Mascagni* (1891), in *Pietro Mascagni. Contributi alla conoscenza della sua opera nel 1° centenario della nascita*, a cura del Comitato Onoranze nel 1° centenario della nascita, Il telegrafo, Livorno 1963, pp. 161–8.

mente, ma il loro ambiente estetico è diverso. [...] Nel suo realismo spietato, colto con attenta osservazione dalla vita stessa, *Mala vita!* è un lavoro insieme avvincente e disgustoso, come del resto la maggior parte di questi drammi realistici.²⁴

Da queste parole appare chiaramente come il solo vero idealizzato era considerato bello, e pertanto ammissibile nell'opera in musica. Di contro, il vero non idealizzato scadeva nella sfera del brutto e del ributtante, e pertanto assolutamente da evitare.

Mala vita è un'opera centrale almeno quanto *Cavalleria rusticana* per la comprensione del verismo musicale — e non solo sul piano dei soggetti, come si vedrà poco oltre. Senza una storicizzazione dell'idea di verismo musicale risulterebbe incomprensibile come a provocare le reazioni critiche più dure fu proprio l'opera che, da una prospettiva puramente teorica, si attiene con maggiore rigore alla poetica verista. Il fatto che Eduard Hanslick evidenziò la differenza di carattere sociale esistente tra Cristina e Violetta, due figure di fatto equivalenti sul piano morale, è di per sé sintomatico dello *choc* realistico provocato dalla tragedia di bassa ambientazione.²⁵ Bisogna inoltre aggiungere il fattore di opposizione sociale connesso alla trasgressione della norma classicistica dei livelli stilistici, in base alla quale la tragedia competeva unicamente a personaggi altolocati. Lo *choc* realistico e l'infrazione dei livelli di stile risultarono inoltre aggravati nel melodramma di Umberto Giordano da un soggetto ritenuto «volgare e antiestetico»,²⁶ che appariva ancorato in maniera troppo vincolante alla specifica realtà del popolino napoletano. Il punto sul quale insisteva la critica era sempre lo stesso: portare in teatro scene meno «vere», ma più «belle».²⁷

24 E. HANSLICK, *Opere italiane alla «Musik - und Theater - Ausstellung» di Vienna* (1892), in *Pietro Mascagni*, pp. 176–82.

25 Un'accusa, questa, che in Italia fu mossa almeno un decennio prima al soggetto di *Carmen*, la cui protagonista scandalizzava non tanto per il fatto di passare da un amore all'altro, quanto piuttosto per far ciò pur essendo una sigaraia, «una ragazza del popolo» e non «una regina» (cfr. GIULIO ROBERTI, *Carmen di Giorgio Bizet al Teatro Regio di Torino*, «Il Teatro illustrato», 1/3 1881, pp. 4–7: 7).

26 IPPOLITO VALETTA, *Corrispondenze*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII/9 1892, pp. 145–6: 145.

27 EUGENIO PIRANI, *Note di viaggio*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVIII/2 1893,

Il soggetto di *Mala vita* non risultò ‘sufficientemente idealizzato’, e ciò spiega la maggiore avversione della critica nei riguardi di questo melodramma rispetto agli altri catalogati sotto la medesima etichetta di verismo musicale. Tuttavia, in un’analisi che ignori la coeva modalità di valutazione estetica di un’opera, questa differenza risulterebbe assolutamente secondaria. Eppure si rivela fondamentale per spiegare la svolta negativa che dall’anno di *Mala vita* si registra nella ricezione critica del verismo musicale. Non solo, essa serve anche a comprendere che in questa fase i giudizi negativi — diversamente da quanto sarebbe avvenuto con l’avanguardia d’inizio Novecento — furono il frutto di una valutazione esclusivamente estetica, di certo conservatrice, ma non ancora condizionata da alcun pregiudizio ideologico.²⁸

L’involgarimento dei soggetti musicati spinse la critica attiva in special modo su riviste quali la «Gazzetta Musicale di Milano», la «Nuova Antologia» e la «Rivista musicale italiana», a trincerarsi dietro una posizione antitetica rispetto a quella mostrata da Amintore Galli e gli altri corrispondenti del «Teatro illustrato». Quest’ultimi, rivelando un atteggiamento ‘progressista’, reputarono il verismo musicale quale una concreta realtà artistica, la tendenza più innovativa nella misura in cui i tratti realistici apparivano contenuti e quindi risolti nella categoria superiore del bello. Essi rimarcarono gli effetti benefici per il teatro d’opera italiano derivanti dall’inscenare passioni vere e universali, e — come visto poc’anzi — in nome di queste finirono addirittura per ampliare i confini del verismo musicale fino ad includervi opere non rientranti in questa categoria.

Di contro, dalla prospettiva della critica più conservatrice, il verismo musicale semplicemente non esisteva. Prendendo le mosse da un’idea ancora romantica della musica quale arte non realistica, questa critica sostenne l’impossibilità di realizzazione del vero nel melodramma, sia per le convenzioni proprie di un genere considerato tra i più fittizi, sia per la natura ideale della musica. Per Giro-

pp. 20–1: 20.

28 Per uno studio della ricezione critica del verismo musicale ai tempi dell’avanguardia d’inizio Novecento, cfr. FIAMMA NICOLodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Sansoni Editore, Firenze 1982, pp. 1–4.

lamo Alessandro Biaggi, Ippolito Valetta, Carlo Arner, il termine verismo musicale non aveva significato se non in relazione all'azione drammatica, dal momento che la più ideale delle arti non poteva scendere nella pura imitazione dei suoni naturali:²⁹ «Quanto più, dunque, cercheremo di approssimarci colla musica alla *verità* di questi suoni, tanto meno essa sarà *bella* e per converso se non ci decideremo a sacrificare la *bellezza* della linea melodica, dovremo sacrificare invece la *verità*».³⁰ Per questi critici le opere veriste andavano considerate tali solo per i soggetti inscenati, e proprio a causa di questi si era generata una «confusione di materia e principi»³¹ che aveva indotto altri critici a trasportare erroneamente nel campo musicale il verismo dei libretti.

1.2. Musica e verismo: il «color locale» come realizzazione dell'impersonalità

La visione critica conservatrice, anche quando ammetteva la possibilità dell'esistenza di una musica verista, ne possedeva una concezione incapace di oltrepassare i termini della pittura sonora. Accanto ad essa, però, va registrata una diversa interpretazione — sviluppata principalmente dai critici del «Teatro illustrato» — in base alla quale il concetto di verismo musicale non si esauriva in una mera copia della realtà, e le possibilità estetiche di una musica che ambiva ad essere verista risiedevano nella sua capacità di ricostruzione dei contesti drammatici. A questo punto, però, diventa necessario introdurre una nozione fondamentale per la comprensione del verismo in musica, quella di colore locale, giacché essa ci consente di definirlo in

29 GIROLAMO ALESSANDRO BIAGGI, *Rassegna musicale. La operosità dei compositori italiani; il melodramma secondo gli avveniristi*, «Nuova Antologia», xxvi/7 1891, pp. 546–74: 546 e ss.; I. VALETTA, *Rassegna musicale. Il basso livello del presente musicale. Sintomi e rimedi*, «Nuova Antologia», xxx/24 1895, 772–82: 773; CARLO ARNER, *Per il verismo musicale*, «Gazzetta Musicale di Milano», li/41 1896, pp. 685–6: 685.

30 E. PIRANI, *La verità drammatica nell'opera*, «Gazzetta Musicale di Milano», xlix/1 1894, pp. 1–2: 2.

31 ALFREDO UNTERSTEINER, *Un'accusa ingiusta*, «Gazzetta Musicale di Milano», li/33 1896, pp. 556–8: 557.

modo rispondente alla realtà storico-artistica anche da una prospettiva puramente musicale. La categoria del colore locale, infatti, permette di collegare direttamente l'interpretazione della musica verista come quella capace di ricostruire i contesti drammatici all'effettiva modalità di realizzazione musicale della categoria del vero attuata nell'opera italiana da *Cavalleria rusticana* in avanti. Ma in attesa di approfondire la discussione intorno a questo aspetto centrale – e come già è avvenuto in precedenza per i soggetti – bisogna preliminarmente sgombrare il campo da fuorvianti assolutizzazioni teoriche.

Non esiste un'unica opera che raggruppi tutti insieme caratteristiche tecniche e principi compositivi indiscutibilmente veristi, quali: la prosa musicale che rinnega tanto le forme chiuse quanto la regolarità sintattica del periodare melodico; la vocalità tendente alla stilizzazione della parola parlata, oppure all'urlo o al parlato nei momenti di massima tensione drammatica; l'utilizzo di musica di scena in tutte quelle circostanze in cui si farebbe uso di musica anche nella realtà; il discorso orchestrale in modalità di indiretto-libero, che commenta dall'interno l'azione drammatica grazie all'impiego di temi di origine vocale. Come Carl Dahlhaus conclude la sua monografia sul realismo musicale, «l'aspettativa di veder raggruppati tutti questi caratteri contemporaneamente in alcune opere che sarebbero dunque, senza ombra di dubbio, 'realistiche', viene delusa e smentita dalla realtà storica, così come avviene di solito con le formule più calibrate, che finiscono per riuscire inutili alla storiografia».³²

Un tratto rinvenibile costantemente nelle opere veriste, e che pertanto conferisce loro un minimo di coerenza stilistica in termini musicali, è l'impiego di musica di scena in funzione coloristica.³³ Questo dato risulta ancora più interessante se si pensa che il colore locale fu individuato da alcuni critici del «Teatro illustrato» come il solo tratto

32 DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, p. 166.

33 Da un punto di vista terminologico si distingue tra «musica di scena» (o «musica in scena», sua variante meno diffusa), nel senso di riproduzione scenica di reali eventi musicali, e «citazione» oppure «citazione di genere», nel senso di riferimento ad un modello preesistente rappresentato o da musica già ascoltata o da uno stile particolare (cfr. LUCA ZOPPELLI, 'Stage music' in *early nineteenth-century Italian opera*, «Cambridge Opera Journal», II/1 1990, pp. 29–39: 29–30).

in cui il vero poteva trovare realizzazione musicale. Nel numero di marzo del 1884 di questa rivista — quindi in anticipo di ben sei anni rispetto a *Cavalleria rusticana* di Mascagni — comparve un articolo intitolato *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista di Bizet*,³⁴ l'autore, il già citato Amintore Galli, prese spunto da *Carmen* per affrontare, la prima volta in Italia, una discussione sistematica sul verismo musicale. Con evidenti riferimenti all'estetica di Francesco De Sanctis e riallacciandosi in maniera scoperta al contenuto dei recenti articoli sul naturalismo di Zola del critico letterario,³⁵ Amintore Galli riconobbe nel verismo musicale la «nuova manifestazione estetica nel campo melodrammatico», indicandone il segreto nel «fecondo connubio di realismo e idealismo».³⁶ L'elemento idealistico era individuato nel «dramma universale» dell'amore di Don José per Carmen, mentre quello realistico nei «tipi ritmici spagnoli», quali *bolero*, *habanera*, *seguidilla* o canzoni di toreri e sigaraie. Secondo Amintore Galli questi ritmi fungevano esclusivamente da parte decorativa, «quella cioè che forma l'ambiente in mezzo al quale si muove il dramma»:³⁷ drammaturgicamente, dunque, il colore locale era reputato come un accessorio, una sorta di 'contenitore' in cui erano inscenati affetti universali; ma, al contempo, era considerato quale elemento fondamentale ai fini della connotazione veristica dell'opera.

34 A. GALLI, *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista di Bizet*, «Il Teatro illustrato», IV/39 1884, pp. 34–6.

35 Gli articoli di Francesco De Sanctis sono *Il principio del realismo*, pubblicato sulla «Nuova Antologia» (XI/1 1876, pp. 28–40); *Studio sopra Emilio Zola*, pubblicato nel 1877 sul quotidiano «Roma» (XVI/175–98–220–36–53–67–300–8–38–40–51); *Zola e l'Assommoir*, conferenza tenuta il quindici giugno 1879 al Circolo filologico di Napoli (Treves, Milano 1879). I tre articoli sono raccolti in FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Laterza, Bari 1965. Per un approfondimento dei nessi esistenti tra l'estetica desantisiana e la riflessione di Amintore Galli si rinvia al secondo paragrafo.

36 GALLI, *Del melodramma attraverso la storia*, pp. 34–36: 35. Per un approfondimento intorno al rapporto sempre dialettico nella storia ottocentesca dell'opera italiana tra i concetti di idealismo e realismo relativamente agli ambiti poetico e critico-estetico, cfr. VIRGILIO BERNARDONI, *Le "tinte" del vero nel melodramma dell'Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», V/1 1998, pp. 43–68.

37 GALLI, *Del melodramma attraverso la storia*, pp. 34–36: 35.

La fusione di «dramma universale» sul piano dell'azione e «color locale» su quello della musica fu valutata come la realizzazione di un modello ideale di opera verista. Pertanto, potrebbe non essere casuale il fatto che *Cavalleria rusticana*, primo melodramma verista, evidenziasse l'applicazione dello stesso schema di *Carmen*, e che in chiave estetica fosse considerata un'erede diretta del capolavoro di Bizet. Come detto sopra, la critica ritenne che il melodramma di Mascagni, proprio al pari di *Carmen*, inscenava passioni universali, mentre le citazioni di forme popolari costituirono la novità più evidente sul piano musicale. E dall'analisi svolta su un campione di opere veriste — i cui risultati sono esposti nella seconda parte — l'impiego di canzoni e stornelli risulta non a caso quale tratto maggiormente identificativo del verismo musicale, tratto rinvenibile costantemente in questo stile fino ad una delle sue ultime manifestazioni, il già citato *Tabarro*. In tal senso appare molto interessante leggere un passaggio di una coeva recensione a *Mala vita*, in cui è segnalato proprio questo legame esistente tra *Carmen* e il verismo musicale italiano per il tramite del colore locale:

Il secondo atto della *Mala vita* è infatti potente per l'espressione del movimento drammatico, vivo, incalzante, visto e colto nella realtà ed espresso con geniale efficacia — nel terzo atto il colore locale vi è riprodotto con verità trasparente, esatta, eppur scintillante e sommamente estetica — diventa così ciò che è immensamente difficile in arte, diventa così il verismo trasformato attraverso la genialità dell'astrazione artistica, come quello dei *boleros*, delle *habanera*, delle *seguidille*, delle canzoni dei *toreros*, *jote* che nella *Carmen* del Bizet appaiono veristicamente riprodotti.³⁸

Come indirettamente confermato dai duri attacchi della critica idealistica più ortodossa, *Mala vita* fu la migliore espressione del verismo musicale, nel senso di una più rigorosa attuazione della poetica verista sia nel libretto, costruito su un soggetto tipicamente napoletano, sia nella partitura, che a tratti ricrea il folclore musicale partenopeo. A differenza delle canzoni piedigrottesche o della Tarantella del melodramma di Umberto Giordano, le citazioni di *Cavalleria ru-*

38 Umberto Giordano, «Il Teatro illustrato», xii/137 1892, p. 66.

sticana non conglobano nell'opera una realtà musicale specifica e, ad eccezione della Siciliana, non detengono una connotazione di tipo regionale: certo, esse sono forme popolari che si confanno alla bassa ambientazione dell'azione, tuttavia non mostrano alcun legame con forme musicali siciliane tipiche. Pertanto realizzano un colore che potremmo chiamare 'sociale' anziché locale, e in questo senso servono a definire come un 'contenitore' l'ambiente paesano in cui si svolge l'azione. Brani come la canzone di Alfio, che esalta la morale del lavoro e della famiglia, o la Preghiera, a rimarcare il sentimento di religiosità che anima i protagonisti e ne condiziona il comportamento, comunicano la rigidità e il carattere primitivo della campagna siciliana quale presupposto del tragico destino di Turiddu e Santuzza. Tuttavia, fu proprio questo tono di maggiore trasfigurazione connotante il melodramma di Mascagni e, viceversa, la mancata idealizzazione imputata a quello di Giordano, a determinare per i due lavori esiti molto diversi.

Come dimostrato dal noto dibattito del 1896 che ebbe luogo sulla «Gazzetta Musicale di Milano», la critica italiana preferì discutere di verismo musicale principalmente in chiave filosofico-estetica, soffermandosi sulla impossibilità — piuttosto che la possibilità — di realizzazione del vero in musica.³⁹ Tuttavia, un articolo della stessa «Gazzetta Musicale» pubblicato contemporaneamente a quelli del 1896 evidenzia proprio il nuovo ruolo detenuto dalla musica popolare nel teatro d'opera. Il suo autore rilevò l'innovazione rappresentata per il genere melodrammatico dalla citazione di brani popolari, indicata

39 Cfr. RENATO DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, parte II *I Sistemi*, vol. VI *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, EDT, Torino 1988, pp. 66–71. Furono otto gli articoli pubblicati tra agosto e ottobre del 1896: UNTERSTEINER, *Un'accusa ingiusta*, pp. 556–8; A. G. CORRIERI, *Pel verismo musicale*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/36 1896, pp. 601–2; VALERIANO VALERIANI, *Del verismo nell'arte musicale*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/36 1896, pp. 603–4; ARNALDO BONAVENTURA, *Il realismo nella musica*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/36 1896, pp. 604–5; CARMELO LO RE, *Sempre pel verismo*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/39 1896, p. 657; ARNER, *Per il verismo musicale*, pp. 685–6; POMPEO MOLMENTI, *Profanum vulgus*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/42 1896, pp. 697–8; A. UNTERSTEINER, *Per il verismo musicale*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/43 1896, p. 718.

nel contesto del verismo operistico come un procedimento finalizzato alla realizzazione di rappresentazioni realistiche:

Già in un altro mio articolo ebbi occasione di accennare ai tentativi di qualcheduno dei nostri musicisti contemporanei, per infondere, a mezzo delle melodie popolari, un po' di sangue nuovo al teatro musicale. E fra le teorie che sorgono ogni giorno, questa mi sembra tale da vincerle tutte. [...] Sebbene io sia più disposto a considerare la musica come un elemento di sensazioni assolutamente completo, capace di avvincere e di commuovere senza il concorso della parola, sono però convinto che, per l'applicazione ragionata, nel teatro, delle melodie proprie al suolo e, se possibile, all'epoca in cui si svolge l'azione, si lascerebbe una buona volta da parte il dominio puramente musicale, in cui l'autore non mette mai in mostra che la propria personalità, sempre la stessa, qualunque sieno i caratteri, per entrare in pieno nella realtà drammatica, dove, pur conservando interamente l'originalità del proprio temperamento, l'artista si servirebbe, per esprimere le sensazioni dei suoi personaggi, di una lingua perfettamente omogenea con la ricostruzione archeologica dell'epoca — decorazioni, costumi, accessori.⁴⁰

Particolarmente interessante risulta quest'ultimo passaggio in cui, analogamente agli esiti conseguiti in ambito letterario, l'impiego di melodie popolari è proposto come criterio da osservare ai fini di una rappresentazione che faccia uso di un linguaggio impersonale, omologo a quello dei personaggi e dell'ambiente inscenati.

In un melodramma le citazioni di forme popolari permettono alla dimensione sociale di emergere e di elevarsi su quella privata, e ciò rappresenta un aspetto fondamentale in una poetica operistica che segua indirizzi realistici. Ma ancor più determinante risulta il ruolo drammaturgico-musicale che queste stesse citazioni detengono ai fini della rilevanza attribuibile all'elemento collettivo piuttosto che a quello individuale: la Siciliana o lo Stornello di Lola in *Cavalleria rusticana*, così come la Canzone di Annetiello in *Mala vita*, svolgono una funzione attiva nella realizzazione dell'intreccio drammatico che è

40 ERCOLE ARTURO MARESCOTTI, *La canzone popolare nel teatro*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/43 1896, pp. 713–5: 713.

spia della combinazione di esigenze tecnico-compositive con esigenze di poetica verista.⁴¹

E ancora: in un momento storico dell'opera che vide l'orchestra incarnare la 'voce' del compositore, la riproposizione orchestrale di motivi vocali già enunciati dai personaggi consentiva all'autore di calarsi e celarsi tra gli stessi personaggi attraverso la regressione del proprio punto di vista.⁴² Attraverso la tecnica che più avanti sarà definita commento interno orchestrale, equivalente musicale dello stile indiretto-libero letterario, il compositore omologa il proprio linguaggio al «registro linguistico dei personaggi»⁴³ — e la perorazione finale, principale quanto abusata forma di commento interno al dramma, fu un vero e proprio stilema del verismo musicale.

Mediante i due procedimenti della citazione di forme popolari e del commento interno orchestrale la musica svolge un ruolo che, ai fini dello sviluppo dell'azione, eleva l'oggettività da categoria puramente estetica a categoria anche poetica, vale a dire drammaturgica. Una conclusione, questa, che apre un interrogativo: se, nel Verga verista, la poetica dell'impersonalità è connessa all'esigenza di risultare oggettivo, e se l'oggettività è collegata a doppio filo all'ideologia dello scrittore, è plausibile sostenere che un'analogica componente ideologica motivò anche i compositori veristi? Il principio fondamentale della poetica verghiana che ha nell'impersonalità il nucleo centrale è la regressione del punto di vista, tecnica che consente all'autore di «eclissarsi» tra i personaggi e, annullando il filtro della «lente dello scrittore», di presentare i fatti «colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare».⁴⁴ Verga, dunque, non si avvale di un narratore portatore del suo punto di vista d'intellettuale borghese, non volle giudicare la materia assunta a oggetto della narra-

41 I melodrammi veristi offrono molteplici esempi di questo tipo. Per approfondimenti su questo aspetto si rinvia al paragrafo 1.2. della seconda parte del libro.

42 Cfr. GUIDO BALDI, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologica nel Verga verista*, Liguori, Napoli 1980. Anche per approfondimenti su questo aspetto si rinvia alla seconda parte del libro, paragrafo 1.1.

43 La definizione di «registro linguistico dei personaggi» è tratta da L. ZOPPELLI, *L'opera come racconto*, Marsilio, Venezia 1994, pp. 25–49.

44 GIOVANNI VERGA, lettera a Salvatore Farina premessa alla novella *L'amante di Gramigna*, in *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Le Monnier, Firenze 1987, p. 92.

zione, e ciò rende oggettiva la sua narrativa. Secondo Guido Baldi, questo atteggiamento poetico fu una diretta conseguenza dell'ideologia dello scrittore, segnata da «un pessimismo totale, ispirato a un determinismo materialistico, secondo cui la realtà della vita sociale, a qualunque livello e in ogni sua manifestazione, è un meccanismo regolato da leggi ferree, immutabile al di là del suo divenire fenomenico come il meccanismo delle leggi naturali: la brutale 'lotta per la vita', per cui ciascuno obbedisce soltanto all'interesse egoistico e il più forte inevitabilmente schiaccia i più deboli». ⁴⁵ Per Verga non esistevano possibilità che questo meccanismo potesse incepparsi, e ciò spiega perché egli scelse di astenersi dal giudizio:

Infatti solo la fiducia nella possibilità di modificare il reale può giustificare l'intervento dall'esterno nella materia attraverso la voce del narratore, il giudizio correttivo, l'indignazione o la condanna esplicita in nome dei valori, dell'umanità, della giustizia, del progresso (una riprova può essere trovata nei *Promessi sposi*, dove il narratore continuamente interviene a giudicare i fatti narrati, perché è convinto che si possa dare un'alternativa ad essi, sia sul piano della storia sia su quello del trascendente). Se è impossibile modificare l'esistente, ogni intervento giudicante appare inutile e privo di senso, e allo scrittore non resta che riprodurre la realtà nel suo carattere definitivamente dato, lasciare che parli da sé, senza farla passare attraverso alcuna lente correttiva. ⁴⁶

Non credo sia lecito avanzare l'ipotesi che un simile apparato ideologico abbia costituito la premessa anche del verismo musicale, viceversa, è plausibile che in questa produzione l'oggettività fu l'effetto e non la causa di determinate soluzioni linguistiche. D'altro canto, però, non è neppure credibile che Pietro Mascagni abbia scelto casualmente il soggetto verghiano. A mio avviso egli lo preferì ad altri con intento programmatico e non — come da lui stesso sostenuto — per fattori contingenti, quali l'errata convinzione di possedere l'autorizzazione dello scrittore siciliano ai fini della riduzione li-

⁴⁵ BALDI, *L'artificio della regressione*, p. 157.

⁴⁶ BALDI, *L'artificio della regressione*, p. 157.

brettistica del dramma oppure la strutturazione di quest'ultimo in atto unico, la stessa richiesta dal bando del concorso Sonzogno.⁴⁷

Ma se la decisione di realizzare un melodramma verista non ebbe motivazioni ideologiche, allora cosa spinse il compositore livornese ad un simile impegno? Ricollegandoci anche a quanto ricostruito sopra, è ipotizzabile che nella scelta di musicare il soggetto verghiano un ruolo fondamentale — sebbene indiretto — sia stato giocato da Amintore Galli. Figura centrale del verismo musicale italiano, questi giustamente ne può essere considerato il teorico in virtù di alcuni articoli pubblicati su «Il Teatro illustrato» tra il 1880 e il 1887.⁴⁸ A sua volta Mascagni, tra il 1882 e il 1885, fu allievo del Conservatorio di Milano dove ebbe proprio Amintore Galli come professore di Estetica, ed è pertanto molto probabile che fosse a conoscenza delle sue idee intorno al verismo in musica. Di certo l'aspirante compositore era a conoscenza degli altri ruoli ricoperti dal proprio insegnante, sia quale direttore artistico di Sonzogno sia quale commissario del concorso bandito nel 1888 dallo stesso editore⁴⁹ — cui apparteneva anche «Il Teatro illustrato», come già ricordato. Dunque, l'opportunità di ben figurare agli occhi di un personaggio così autorevole nel panorama musicale italiano dovette pesare molto nella scelta di musicare *Cavalleria rusticana*. E senza dubbio quella stessa opportunità indirizzò verso soggetti veristi anche altri partecipanti al concorso Sonzogno (tra questi almeno Stanislao Gastaldon, autore di *Mala Pasqua!*, melodramma anch'esso tratto dal dramma verghiano). Ipotizzare

47 Pietro Mascagni dichiarò che furono solo quest'ultimi i fattori motivanti la scelta del soggetto verghiano (cfr. PIETRO MASCAGNI, *Mascagni parla*, a cura di S. De Carlo, De Carlo, Milano-Roma 1945, pp. 171 e ss.).

48 A. GALLI, *Carmen*, dramma lirico in quattro atti di H. Meilhac e L. Halévy. Musica di Giorgio Bizet, «Il Teatro illustrato», numero di saggio 16 dicembre 1880, pp. 3–5; Id., *Del melodramma attraverso la storia*, pp. 34–6; Id., *Musica ideale. Del bello nella musica con parole e del bello nella musica indipendente. Della musica strumentale. Sua egemonia estetica su ogni altro genere di musica, sua spiritualità e sua potenza ideale*, «Il Teatro illustrato», VII/76 1887, pp. 61–2; Id., *Fonti dell'arte. Del vero e del verosimile; il reale e l'ideale. Il bello per il bene e l'arte per la civiltà*, «Il Teatro illustrato», VII/79 1887, p. 98.

49 Cfr. lettera ad Alfredo Soffredini del ventuno giugno 1882, in P. MASCAGNI, *Epistolario*, a cura di M. Morini - A. Paloscia - R. Iovino, vol. I, LIM, Lucca 1996–7, pp. 19–20.

una scelta opportunistica, tuttavia, non scalfisca in alcun modo l'immagine di Pietro Mascagni: essa appare del tutto comprensibile e giustificabile alla luce della sua condizione di giovane artista, che riponeva nella vittoria a quel concorso le ultime speranze di affermazione nel mondo musicale italiano.⁵⁰ Inoltre ciò spiegherebbe anche perché, in vista della competizione, il compositore livornese decise di realizzare in tempi strettissimi *Cavalleria rusticana* mettendo da parte *Guglielmo Ratcliff*, opera quest'ultima cui teneva moltissimo e nel 1888 quasi ultimata dopo anni di appassionato lavoro.⁵¹

Alla base dell'impiego in *Cavalleria rusticana* di musica di scena in funzione coloristica e della particolare tecnica di commento orchestrale all'azione, dunque, non ci furono ragioni di tipo ideologico — il che permette pure di giustificare come Mascagni riuscì a passare repentinamente dal soggetto romantico del *Guglielmo Ratcliff* al melodramma verista, e da questo alla commedia per musica dell'*Amico Fritz*. Piuttosto sembrerebbe esserci il nesso che Mascagni, in qualità di drammaturgo, colse tra questi procedimenti compositivi e la tecnica narrativa verghiana. Appare infatti inverosimile che il compositore livornese abbia elaborato il commento interno orchestrale a partire dallo stile indiretto-libero letterario, tuttavia è indubbio ch'egli avvertì la corrispondenza esistente tra questa tecnica di narrazione e il procedimento orchestrale adottato — tra l'altro già impiegato nell'opera italiana (Amilcare Ponchielli, *La Gioconda*, seconda versione, 1880, finale del terzo atto; ma anche Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, prima versione, 1857, scena 'del riconoscimento' del primo atto).

È stato precedentemente accennato al collegamento esistente tra le citazioni di forme popolari in uso nei melodrammi veristi e i «tipi ritmici spagnoli» indicati da Amintore Galli quali tratti realistici di *Carmen*.⁵² Ora dobbiamo aggiungere che, se Galli nel 1884 tradusse

50 Cfr. MASCAGNI, *Epistolario*, con particolare riferimento alle lettere del 1889, fino all'autunno, periodo a partire dal quale l'epistolario mascagniano si concentra maggiormente sull'andamento delle procedure concorsuali che di lì a poco l'avrebbero eletto vincitore.

51 Il *Guglielmo Ratcliff* fu ripreso e messo in scena nel 1895.

52 GALLI, *Del melodramma attraverso la storia*, pp. 34–6: 36.

con quella formula la categoria del colore locale, nel suo saggio del 1879 sull'*Assommoir* Francesco De Sanctis aveva individuato nell'ambiente parigino il principale fattore drammatico del romanzo di Emile Zola, condizionante il comportamento di tutti i personaggi.⁵³ A chiudere il cerchio di un ideale percorso a ritroso che conduce dal verismo musicale (citazioni di forme popolari) alla critica musicale ('ritmi tipici'), da questa alla critica letteraria (ambiente contestuale) e, infine, al verismo letterario, troviamo una lettera inviata da Giovanni Verga a Luigi Capuana al tempo dei *Malavoglia*. In essa il colore locale è indicato come l'elemento al centro dell'interesse dello scrittore siciliano: «Ciò che mi fa maggior piacere è il vederti approvare il tentativo di rendere il colore locale anche nella forma letterale. Ti rammenti le lunghe discussioni che se ne facevano al Biffi con altri e col povero Sacchetti, timidi dinanzi all'ardimento, incerti dell'esito?».⁵⁴ Ricostruzioni storico-letterarie hanno dimostrato che questa lettera, datata ventinove maggio 1881, fa riferimento a «discussioni» avvenute nel 1877.⁵⁵ E questo fu proprio l'anno dell'*Assommoir*, romanzo il cui successo riscosso fu proporzionale allo scandalo sollevato, e pertanto è più che probabile che intorno ad esso ebbero luogo le «discussioni» letterarie di Giovanni Verga e dei suoi amici scrittori. Ora, Zola ottenne il colore locale — vale a dire la resa dell'ambiente — mediante il ricorso alla «*langue du peuple*»⁵⁶ dei sobborghi parigini; Verga, che invece rifuggì l'uso del dialetto, mediante la definizione di uno specifico 'universo mentale' regionale e popolare: nei melodrammi veristi si ricorse alle citazioni di forme popolari mediatrice la riflessione teorica di Amintore Galli, che importò dall'ambito letterario il concetto di colore locale traducendolo nella possibilità di ricostruzione dei contesti drammatici attribuita alla musica in virtù di ciò che nell'analizzare *Carmen* egli definì «tipi ritmici spagnoli».

53 DE SANCTIS, *Zola e l'Assommoir*, pp. 315–6.

54 G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975, pp. 179 e ss.

55 Cfr. ROBERTO BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Nistri-Lischi, Pisa 1969, p. 408; BALDI, *L'artificio della regressione*, pp. 164 e ss.

56 EMILE ZOLA, *Préface à L'Assommoir*, Charpentier, Parigi 1877, p. VI.

Colore locale e commento interno orchestrale risultano quali tratti stilistico-compositivi connessi alla natura veristica dei soggetti musicati, sia pure in maniera non esclusiva — come si dirà poco oltre. Viceversa, altri tratti quali il linguaggio armonico tendente allo scardinamento della tonalità mediante l'impiego di dissonanze e passaggi cromatici, oppure la melodia vocale di stampo melopeico tendente alla riproduzione dell'inflessione parlata, non sembrano essere collegabili esclusivamente al verismo dei libretti. Quanto all'armonia, infatti, se è vero che i «cozzi armonici» — come la critica del tempo usava definire le dissonanze presenti nelle partiture veriste — compaiono spesso in corrispondenza dei momenti dell'azione contrassegnati da quel parossismo che fu tipico dei drammi veristi, d'altra parte è anche vero che da Richard Wagner a Claude Debussy, assumibili quali i due estremi in cui è storicamente e stilisticamente collocabile il verismo musicale, l'evoluzione del linguaggio armonico fece registrare una svolta in direzione dell'atonalità di certo indipendente dalla poetica verista. Quanto alla cosiddetta «melopea», poi, sia all'interno di una singola opera sia passando da un'opera verista all'altra, ne risulta un impiego troppo incoerente perché possa essere elevata a elemento identificativo del verismo musicale.

Un tratto intorno al quale si registra un certo accordo d'opinione circa la sua derivazione dal verismo musicale, invece, è la vocalità tendenzialmente orientata sulla zona limite del passaggio dall'ambito medio all'acuto, con conseguente centralizzazione della tessitura.⁵⁷ Secondo Rodolfo Celletti — uno dei pochi studiosi ad aver approfondito questo aspetto — l'accorciamento della gamma d'estensione in zona acuta e l'insistenza sul registro centrale sono funzionali ad un'interpretazione canora più realistica in quanto più sensuale:⁵⁸ l'insistenza sul 'medium' della voce, il meno naturale per il cantante,

57 RODOLFO CELLETTI, *La vocalità mascagnana*, in *Atti del primo convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni*, pp. 39–44; GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia*, p. 73; Roberto De Simone, conversazione personale del gennaio 2007 in occasione di un'intervista per la regia di *Cavalleria rusticana* al Teatro San Carlo (GIORGIO RUBERTI, *Verga al cinema*, «Il giornale della musica», xxiii/235 2007, p. 8).

58 Cfr. CELLETTI, *La vocalità mascagnana*, p. 41.

provoca uno sforzo ed una tensione che spingono il canto verso un'espressione passionale così rendendo più agevole il passaggio all'urlo, al singhiozzo o alla risata. In tal modo il canto si conforma al linguaggio parlato, e in tal senso diviene 'verista'. Fedele D'Amico ha però evidenziato che questo tipo di vocalità, sebbene inaugurata da *Cavalleria rusticana*, ha fatto registrare un'evoluzione avvenuta indipendentemente dal realismo dei soggetti musicati.⁵⁹ Una prova la costituisce *Parisina* dello stesso Pietro Mascagni (1913), che pur inscenando un soggetto dannunziano rappresenta un punto estremo dello stile vocale verista. Secondo D'Amico tale vocalità fu sì stimolata dalle prime produzioni veriste, ma poi si sviluppò autonomamente, in un «gioco d'azione e reazione»⁶⁰ tra cantanti e compositori che li spinse a rincorrersi reciprocamente in direzione di quella, e ciò a prescindere dalla natura del soggetto.

In effetti, qualcosa di simile potrebbe essere avvenuto anche relativamente agli altri tratti qui individuati come identificativi del linguaggio musicale verista. È indubbio che l'uso intenso di citazioni di forme popolari e la tecnica del commento interno orchestrale, in connessione con un soggetto verista, conferiscono un certo grado di coerenza al verismo musicale da *Cavalleria rusticana* al *Tabarro*. Al contempo, però, l'impiego di questi stessi tratti contestualmente a soggetti non veristi come quello dell'*Amico Fritz*, e quindi con l'elusione del principale criterio d'identificazione di un melodramma verista, è sinonimo d'incoerenza stilistica. Certo, adottando alcuni connotati salienti del linguaggio musicale di *Cavalleria rusticana* anche per la partitura dell'*Amico Fritz*, Pietro Mascagni volle dimostrare che il successo del suo primo lavoro non era imputabile unicamente al soggetto verghiano. Tuttavia, come nel caso della vocalità, pure in questo è plausibile che le innovazioni introdotte nell'opera italiana da *Cavalleria rusticana* — anche perché ben recepite da pubblico e critica — svolsero un percorso indipendente dai melodrammi veristi.

59 Cfr. FEDELE D'AMICO, discussione a margine della relazione di CELLETTI, *La vocalità mascagnana*, p. 45.

60 D'AMICO, discussione a margine della relazione di CELLETTI, *La vocalità mascagnana*, p. 46.

Nella sua iniziale fase creativa Mascagni non fu coerente, ma, se si limita lo sguardo ai soli melodrammi che inscenano tragedie di bassa ambientazione, ciò non dovrebbe impedire di individuare il verismo in musica nel tentativo di ricostruzione musicale di una realtà storico-sociale concretamente determinata. Quanto agli altri principi tecnico-compositivi qui discussi — volendo parafrasare Carl Dahlhaus — l'aspettativa di ritrovarli raggruppati tutti insieme in un'unica opera, che pertanto apparirebbe rigorosamente verista, rimane delusa dalla realtà storica: non esiste un'opera che risulta verista in ogni suo connotato, ma tanti connotati veristi distribuiti in più opere storicamente catalogate come verismo musicale.

Sintetizzando a conclusione di questi primi paragrafi di descrizione generale, il vero realizzato dal verismo musicale è consistito innanzitutto nella bassa ambientazione della vicenda, dal momento che il pubblico del tempo credeva di rintracciare la 'vera realtà' solo laddove esso non era, ossia nelle sfere sociali inferiori. Secondariamente, è consistito nel colore locale, perché sortiva l'effetto realistico di 'trasportare' musicalmente l'ascoltatore nel luogo in cui era ambientata l'azione.

Di contro, al teatro musicale verista non appartenne un'idea di vero nel senso di impegno critico-sociale — fatta la dovuta eccezione consistente, come vedremo, nella scena finale di *Mala vita*.⁶¹ Un'idea che fu la premessa estetica del verismo letterario di Giovanni Verga — anche se, per le ragioni discusse, non lo fu della sua produzione teatrale — e rinvenibile pure nella concezione di teatro realista posseduta da Verdi. Il realismo verdiano, a voler sintetizzare, si configurò quale rappresentazione dell'uomo reale nella sua situazione reale, ossia calato nella realtà sociale e nelle sue dinamiche interpersonali. Nella *Traviata* la tragedia che coinvolge Violetta e Alfredo non ha origine da un conflitto affettivo che è individuale, ma da un conflitto affettivo che è frutto dei vincoli propri dello spaccato di società in cui quei personaggi agiscono: la struttura sociale non rappresenta

61 Solo a titolo di anticipazione possiamo qui dire che nella scena finale di *Mala vita* si concentra una buona dose di critica sociale perché, proprio attraverso un commento interno orchestrale, è comunicata tutta la superstizione da cui scaturiscono sentimenti e azioni dei personaggi del popolino napoletano.

un semplice sfondo, ma interferisce attivamente nella vicenda dei protagonisti. Si capisce, così, il motivo per cui il vero doveva essere «inventato»,⁶² affinché la messinscena potesse risultare realistica e, insieme, altamente simbolica: «pittura e non fotografia»,⁶³ e l'artista che 'pennella' situazioni esemplari in un quadro che deve fornire la materia per una sua osservazione analitica. Una materia difficilmente reperibile nella realtà quotidiana.

Questo impegno critico-sociale mancò al verismo musicale. L'evoluzione drammaturgica fatta registrare da *Cavalleria rusticana* nel suo progressivo trapasso dalla novella al dramma e, infine, al melodramma, lo ha dimostrato. Di conseguenza, l'elemento sociale relegato sullo sfondo «converte inavvertitamente il realismo in esotismo»,⁶⁴ in quel 'contenitore' dove poter calare una vicenda convenzionale, che allora voleva dire ideale. Ad argomento giustificativo, però, va ribadito che l'idealizzazione del reale operata dal verismo musicale fu una prescrizione dell'estetica contemporanea (il «conubio di realismo e idealismo» di Galli), un 'tema' ben svolto dai compositori della «giovane scuola». Per i vari Pietro Mascagni, Umberto Giordano, Francesco Cilea, il verismo musicale rappresentò l'esordio nel mondo dell'opera, e in mancanza di una vera componente ideologica (Verga) così come di affinate capacità drammaturgiche (Verdi), esso si risolse nell'adozione di pochi ed 'esteriori' tratti interpretabili in direzione dell'estetica verista. Ma dopo decenni di dominio in campo melodrammatico delle poetiche romantiche, questi stessi tratti — proprio perchè più superficiali e pertanto più visibili e fruibili — si rivelarono determinanti nel giudizio di critici e pubblico ai fini della classificazione di quella produzione come verismo musicale.

62 Lettera di Giuseppe Verdi alla contessa Maffei del venti settembre 1876, in ALDO OBERDORFER, *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, Mondadori, Milano 1941, p. 452.

63 OBERDORFER, *Giuseppe Verdi*, p. 452.

64 DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, p. 96.

2. Il verismo in musica: origine, evoluzione e caduta di un concetto

Il nostro studio intorno al verismo musicale è stato avviato rilevando come, nella storia della musica, la categoria del vero non consente un'immediata ed inequivocabile identificazione. Ed è stato pure sottolineato come ciò sia anzitutto dovuto alla complessità e ambiguità che essa rivela quando si prova a capire in quali modalità drammaturgico-musicali fu resa in molteplici melodrammi prodotti in Italia a cavallo tra Ottocento e Novecento. Queste partiture, all'analisi, possono evidenziare non pochi limiti e difetti nei margini d'una rigorosa attuazione della poetica verista, soprattutto se si pensa all'evoluzione di linguaggio cui la stessa è pervenuta in letteratura. Ed è certo indubbio, come argomentato da più d'uno studioso, che lo stacco talvolta netto tra i due verismi svuota di valore l'uso del termine nel contesto musicale.⁶⁵ D'altro canto, il fatto incontestabile dell'esistenza storica di un verismo di tipo musicale non consente di liquidare questo termine semplicemente come un vuoto vocabolo, ma impone di giustificarlo. E a tal fine, prima ancora della definizione dei connotati stilistico-compositivi dei melodrammi veristi,⁶⁶ può essere utile problematizzare il termine verismo musicale ricostruendo sia il complesso di circostanze da cui esso ebbe origine sia la sua evoluzione di significato nell'uso critico-estetico: in questo modo si potrà tanto colmare una lacuna storico-musicale quanto fornire il giusto orientamento a chi — come noi — voglia addentrarsi nella stessa analisi dei melodrammi veristi.

Dati ed informazioni utili al nostro scopo sono emersi dallo spoglio delle riviste musicali ed artistiche pubblicate in Italia non solo contemporaneamente ma — come potremo constatare con una buona dose di sorpresa — anche precedentemente alla diffusione di questo stile operistico sulla scena teatrale nazionale. Per questa via è

65 Cfr. VOSS, *Verismo in der Oper*; DALMONTE, *Il prologo de «I Pagliacci»*.

66 DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, pp. 89–100; GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia*, pp. 71–94; EAD., *Opera and Verismo*, pp. 39–53; G. RUBERTI, *Cavalleria rusticana: un confronto linguistico tra verismo musicale e verismo letterario*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XIII/2 2007, pp. 31–43.

stato possibile effettuare la ricostruzione dell'idea coeva di verismo musicale, della concezione posseduta da critici e compositori del tempo, punto di partenza obbligato per un'indagine che di questo fenomeno della storia della musica voglia finalmente fornire un'immagine rispondente alla realtà storica. Di seguito saranno pertanto illustrati sia l'origine della categoria verismo musicale sia il valore di volta in volta ad essa attribuito dalla critica italiana fino alla caduta in disuso del termine corrispondente.⁶⁷

Dal momento che la prima manifestazione del verismo musicale fu *Cavalleria rusticana*, andata in scena al Teatro Costanzi di Roma il diciassette maggio 1890 quale opera vincitrice della seconda edizione del concorso Sonzogno (1888), la nostra indagine è partita proprio da quella data. Ed i primi risultati non hanno tardato ad arrivare dato che a conclusione della menzionata recensione alla prima milanese del melodramma di Pietro Mascagni, pubblicata su «Il Teatro illustrato» del gennaio 1891 a firma di Amintore Galli, è riportata una frase che abbiamo già avuto modo di leggere: «L'opera verista così inizia in Italia il suo regno».⁶⁸ Tuttavia, la secchezza e l'essenzialità di questa frase congiuntamente all'assenza, nell'articolo, di qualsiasi riferimento alla categoria verismo — musicale e non — hanno indotto ad ipotizzare che Amintore Galli avesse ritenuto assodato il concetto di «opera verista» in virtù di probabili riflessioni già svolte su tale argomento. Ipotesi che ha motivato un nuovo orientamento del percorso di ricerca, sempre a partire dal maggio 1890 ma, questa volta, procedendo a ritroso nel tempo.

In questo modo è stato possibile verificare che il primo accostamento tra verismo e opera compiuto da Amintore Galli si registra in una sua recensione a *Carmen* risalente addirittura al 1880, pubblicata nello stesso periodico di Sonzogno di cui egli era capo-redattore: la «passionalità» dei personaggi, il carattere «drammaticamente vero» della musica, il «colorito locale», sono tutti fattori dell'opera di Bizet che il critico pesarese collegò alla natura «veristica» del soggetto di

67 Per una ricerca sulle reazioni di critica e pubblico al verismo musicale italiano nei paesi di lingua tedesca, anch'essa realizzata mediante lo spoglio di riviste e periodici musicali, cfr. CONATI, «Un indicatore stradale», pp. 153–87.

68 GALLI, *Cavalleria rusticana*, pp. 7–9: 9.

Prosper Mérimée.⁶⁹ E poiché l'eccesso di verismo che nel decennio successivo contrassegnò molti melodrammi italiani appartenenti alla nuova tendenza divenne uno dei principali bersagli della critica, appare interessante notare come la «giusta misura» della natura veristica del soggetto inscenato fu indicata da subito quale condizione imprescindibile per la realizzazione di opere nel nuovo stile. Su questo aspetto si tornerà più avanti, ma intanto serve a comprendere fino in fondo il senso della conclusione dell'articolo: «La *Carmen* è un capolavoro che segna una nuova manifestazione e un nuovo progresso nello sviluppo dell'opera in musica».⁷⁰

Carmen è un'opera decisiva per la nascita del verismo musicale, e in un'altra recensione del tempo funge da pretesto per sollecitare i giovani compositori italiani a dedicarsi ad argomenti più semplici, ad abbandonare dietro l'esempio di Bizet il proposito di realizzare — come si legge — «sempre operoni carichi di effetti scenografici».⁷¹

Anteriormente al 1890 Amintore Galli tornò a più riprese sul concetto di verismo musicale, e sempre dalle pagine del «Teatro illustrato». Nel marzo del 1884 egli pubblicò un articolo, il già citato *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista di Bizet*, che risulta molto interessante ai fini del nostro discorso, sin dal titolo. Qui Galli ampliò l'orizzonte della propria riflessione oltre i limiti della natura del soggetto: il segreto dell'«arte nuova» risiede nel «connubio di realismo e

69 GALLI, *Carmen*, pp. 3–5. Il 1880 è l'anno in cui l'utilizzo del termine «verismo» si registra anche in un ambito più genericamente musicale e non propriamente critico-musicale (nella famosa lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del venti novembre 1880: «Ah il progresso, la scienza, il verismo... Ah ah... Verista finché volete, ma... Shakespeare era un verista ma non lo sapeva. Era un verista d'ispirazione; noi siamo veristi per progetto, per calcolo. Allora tanto fa; sistema per sistema, meglio ancora le cabalette», in *Carteggio Verdi-Ricordi 1880–1881*, a cura di P. Petrobelli, Istituto di Studi verdiani, Parma 1988, p. 70).

70 GALLI, *Carmen*, pp. 3–5: 5.

71 ROBERTI, *Carmen di Giorgio Bizet*, pp. 4–7: 7. In tale circostanza *Carmen* è definita «opera naturalistica», ma va detto che durante questa fase iniziale di discussione i termini di verismo, naturalismo e realismo sono impiegati senza una precisa distinzione critica. Essendo Bizet francese, relativamente a *Carmen* si registra la tendenza a privilegiare il termine naturalismo. A partire da *Cavalleria rusticana*, invece, in virtù dell'ambientazione italiana propria dei melodrammi rientranti nella nuova tipologia di soggetto, si parlò esclusivamente di verismo.

idealismo», e i tratti realistici di *Carmen* sono rintracciabili nelle scene in cui è fatto uso dei «tipi ritmici spagnoli». ⁷² Questi ritmi, sebbene siano indicati quale parte decorativa dell'opera — quella da cui scaturisce l'ambiente in cui si muove il dramma senza tuttavia essere il dramma —, svolgono un compito determinante ai fini della buona riuscita estetica di un'opera verista: 'trasportare' l'ascoltatore nel luogo in cui è ambientata l'azione. Appare fondato rintracciare in alcuni passaggi di questo articolo la premessa teorica del ruolo decisivo che nelle opere veriste dev'essere attribuito alla componente musicale, quando essa è impiegata funzionalmente alla definizione coloristica dell'ambiente:

Bizet non si vale del *color locale*, se non come di un accessorio, non fa del nudo realismo, ma s'attiene al vero psicologico che è di tutti i popoli e di tutti i tempi; alle particolarità materiali sostituisce fatti morali universali, e la sua arte è libera da ogni convenzione. Bizet presenta sulla scena il reale, ma dopo averlo ritemprato nell'onda eterea dell'ideale e nell'aura vivificante dei mondi della immaginazione creatrice. [...] Se Bizet giunse a riportare nell'aringo della composizione melodrammatica una delle più splendide vittorie dei nostri giorni, gli è perché egli seppe segnalarsi maravigliosamente non solo nella pittura dei *quadretti di genere*, come nell'*avane*se, nella *seguidilla*, nella *canzone boema*, nel *bolero* [...] ma altresì nello scolpire caratteri nuovi e passioni profonde, e soprattutto nel depurare il realismo da ciò che ha di troppo prosaico ed inestetico, e nel sublimare l'accento dell'anima agitata, i fenomeni intimi del nostro essere con una ispirazione che scende dagli eccelsi del bello. ⁷³

Qui sono inoltre delineate tre dicotomie che in seguito sarebbero state per molti anni al centro dell'acceso dibattito critico intorno al verismo musicale: l'incontro-scontro nel teatro d'opera di realismo e idealismo, vero e bello, pittura d'ambiente e affetti universali. Si tratta di opposizioni che rappresentano un punto focale dell'intera questione, poiché i successivi attacchi della critica ai melodrammi veristi registrabili a partire dai primi anni novanta si ressero proprio sull'idea della natura idealistica dell'arte musicale, dell'irrealizzabilità

72 GALLI, *Del melodramma attraverso la storia*, pp. 34–6: 35.

73 GALLI, *Del melodramma attraverso la storia*, pp. 34–6: 35–6.

del vero in musica e della conseguente inammissibilità nel genere melodrammatico dei soggetti veristici. Soprattutto se quest'ultimi portavano sulla scena gli aspetti più volgari della realtà quotidiana, così trasgredendo la norma estetica che imponeva al reale una preventiva depurazione «nell'onda eterea dell'ideale».⁷⁴

Prima della nascita ufficiale del verismo musicale, Amintore Galli approfondì anche da una prospettiva più strettamente estetica questa problematica della modalità di applicazione in musica della categoria del vero: «L'ideale per eccellenza cui deve aspirare il poeta dei suoni, della parola, del disegno, è quello che emana dai tipi assoluti da noi istintivamente intuiti nelle nozioni del *vero*, del *bello* e del *bene* — triade eterna che assicura la palma dell'immortalità a quell'opera d'arte che da essa si inspira e ad essa si rivolge, siccome oggetto ideale della ideale natura».⁷⁵ L'opera vera e bella, dunque, è quella che consente l'elevamento morale dei suoi fruitori, in quanto «sovra-
vrana ispiratrice d'amore, strumento morale e civile a niuno secondo».⁷⁶

A distanza di breve tempo Galli evidenziò in modo ancora più esplicito l'attualità del verismo come sistema artistico, nonché la predisposizione della categoria del vero ad una felice realizzazione musicale qualora sottoposta ad un opportuno trattamento poetico:

La sola bellezza nelle opere d'arte non è l'ultimo termine cui convergono le nostre aspirazioni, ma questo è il vero. [...] Oggi il *verismo*, il *realismo*, o il *naturalismo* come dicono altri sembra essere il sistema d'arte preferito tanto nella pittura quanto nella letteratura, e fa pure i suoi tentativi nella musica, sebbene questa poco o punto si presti. Il Cremona, il Sardou, il Guerrini, lo Zola, la nuova scuola musicale Francese, nella quale già richiamarono l'attenzione del pubblico i David e i Bizet, lo provano. [...] Le intemperanze cui si abbandona il realismo odierno spesso ripugnano al sentimento morale, in ispecie allorché si tuffa a gola nella materia e fa suo oggetto quanto si ha di più ributtante nella civetteria delle donne galanti, nel putridume della clinica e in quanto vi ha di più abietto al mondo. [...] La ignobile realtà mai non potrà essere oggetto dell'arte, né in essa potrà mai compia-

74 GALLI, *Del melodramma attraverso la storia*, pp. 34-6: 35.

75 GALLI, *Musica ideale*, pp. 61-2: 62.

76 GALLI, *Musica ideale*, pp. 61-2: 62.

cersi il nostro sentimento, se essa è scambiata con lo scopo dell'arte medesima. L'arte è sorella del *vero*, ma del *vero eletto*: [...] perocché a noi sembra che tutto quanto si fa debba prefiggersi di migliorare i costumi e la natura dell'uomo, e non già di peggiorarla.⁷⁷

L'inesistenza di un esemplare autoctono di verismo musicale cui fare concreto riferimento pare giustificare — almeno per il momento — i toni pacati ed i termini oggettivi della discussione. Per la seconda volta in un breve lasso di tempo Amintore Galli attribuì al verismo musicale una sorta di 'missione civica', una funzione di utilità sociale; a tal fine, però, la componente ideale doveva costituire una condizione imprescindibile: il «crudo realismo» di opere come *Mala vita*, giudicata essere priva di qualsiasi processo idealizzante tanto nell'azione drammatica quanto nella musica, qualche anno più tardi condusse alla condanna del verismo musicale anche a causa del fallimento di quella missione.⁷⁸

Amintore Galli fu certamente il primo ad introdurre nella critica musicale il concetto di verismo, tuttavia ora vanno precisati i termini nei quali egli si collegò all'estetica di Francesco De Sanctis nell'applicare quel concetto all'opera. Le assonanze tra i citati articoli di Galli e i saggi sul realismo e su Emile Zola pubblicati da De Sanctis appena qualche anno prima appaiono molteplici ed evidenti, soprattutto per quel che riguarda l'idea del connubio di realismo e idealismo quale presupposto estetico tanto del romanzo di tipo naturalistico quanto del melodramma verista.⁷⁹ L'idea della natura artistica

77 GALLI, *Fonti dell'arte*, p. 98. Il compositore che Galli cita insieme a Bizet quale principale esponente della «nuova scuola» musicale Francese è Félicien-César David (1810-1876). Con l'appellativo di «nuova scuola francese» era allora denominato un gruppo di giovani compositori, tra cui Massenet, Reyer, Saint-Saëns, Charpentier, ritenuti responsabili di un profondo rinnovamento dell'arte musicale in Francia.

78 Una 'missione' che la critica italiana in un atteggiamento conservatore si ostinava ancora a ricercare nei melodrammi italiani di fine Ottocento, ma che, come dimostrano anche le contemporanee opere di Puccini, non era più rinvenibile nella sostanza di quelli che oramai costituivano degli stili tardi.

79 Per gli articoli di Francesco De Sanctis cfr. nota 35. Per la sua autorevolezza De Sanctis rappresentò indubbiamente un riferimento per tutti gli altri critici — Galli incluso —, tuttavia di verismo in ambito critico-letterario si iniziò a discutere già dai primissimi anni settanta (cfr. ANDREAS GIGER, *Verismo: Origin, Corrup-*

insieme reale e ideale dello scrittore era stata uno dei fondamenti proprio della critica desanctisiana. Nello *Studio sopra Emilio Zola*, dopo un confronto tra Alessandro Manzoni e lo scrittore francese realizzato attraverso esempi tratti da rispettivi romanzi, De Sanctis era giunto alla conclusione che il primo fu «un idealista sotto forme reali», il secondo «un realista sotto forme ideali». ⁸⁰ L'aspetto ideale dell'arte realistica di Zola era tradito dall'esemplarità delle situazioni raccontate, nel senso che le scene realisticamente descritte apparivano selezionate a monte dall'artista per il loro valore simbolico nel contesto della narrazione:

Lasciamo la rettorica e facciamo del realismo. Benissimo. Ma come l'ideale senza un vivo sentimento del reale è vuoto e astratto, così il tuo realismo rimarrà stupido e insipido se tu non hai un vivo sentimento dell'ideale. E qui è l'originalità di Zola. Egli è realista come uno scienziato, e idealista come un poeta. Il suo occhio clinico, a malgrado di lui, manda scintille, il reale si ripercote nella sua anima, e là, senza ch'egli lo sappia, è presente l'ideale. Per ottenere questa ripercussione bisogna esser poeta, vale a dire si richiedono alcune facoltà ideali. Ora Zola, lo scienziato e il clinico, ebbe da natura potenti facoltà ideali. ⁸¹

La commistione di realismo e idealismo quale prerogativa dell'opera d'arte musicale fu un argomento critico che ricorse di frequente negli articoli del «Teatro illustrato» pubblicati immediatamente prima e dopo l'esordio teatrale del verismo musicale. ⁸² Ma anche nelle recensioni alla prima di *Cavalleria rusticana* apparse sui principali

tion, and Redemption of an Operatic term, «Journal of the American Musicological Society», LX/2 2007, pp. 271–315: 278–86).

80 DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, pp. 266–312: 291.

81 DE SANCTIS, *Studio sopra Emilio Zola*, pp. 266–312: 300.

82 Molto vicina alle idee di Galli fu l'opinione di Massimiliano Schasler. In un suo articolo, discutendo del come applicare nelle rappresentazioni drammatiche la categoria del vero relativamente ai personaggi storici, questo critico dichiarò che «la nuda realtà» non poteva essere funzionale all'opera d'arte se non sottoposta ad un'adeguata «trattazione poetica idealizzante», consistente non tanto in una «fredda sfumatura di tratti», quanto piuttosto nel suo «subordinamento alla caratteristica spirituale» (MASSIMILIANO SCHASLER, *La verità storica dei caratteri drammatici*, «Il Teatro illustrato», IX/102 1889, pp. 94–5).

quotidiani furono costantemente evidenziati l'«equilibrio» e la «giusta misura» con cui Pietro Mascagni aveva trattato il soggetto verista.⁸³ Inizialmente, il successo di pubblico e di critica riscosso da *Cavalleria rusticana* spinse ad individuare nella nuova tendenza la possibile cura ai mali del teatro musicale italiano. Nell'estetica dell'opera di fine Ottocento, infatti, il verismo si configurò come una reazione alle mode ed ai convenzionalismi coevi, che prese corpo mediante il ricorso a soggetti estratti dalla vita di tutti i giorni ed ispirati ad un sentire comune:

E il Mascagni non si ispirò a miti, a leggende, a saghe iperboree, ma corse col pensiero il mondo degli uomini, e si fermò nella plaga dove fiorì il genio di un poeta naturalista per eccellenza. E un gusto Teocriteo si diffonde nella florida creazione del fortunato musicista, di questo alunno della verità drammatica, trasportata nel dominio dell'opera: in lui anzitutto la semplicità del linguaggio e la nuda realtà dell'azione, così pittoresca, e che può dirsi una fotografia di costumi; poscia l'onda sensuale, ardente della vita e delle passioni. [...] L'antica semplicità, onde si piacque il Mascagni, la rompe con tutti i complicati drammi alla moda, nei quali spesso gli accessori sopraffanno l'argomento principale [...]. Il successo del Mascagni è un ammonimento ai giovani compositori: non vi ha bisogno d'essere profeti per antivedere l'indirizzo che prenderà da oggi in avanti il melodramma nazionale; il convenzionalismo ha ricevuto un colpo mortale, il bello che sorge è quello del vero, ma del vero che ha un profondo significato e un interesse degno di essere oggetto dell'arte.⁸⁴

Finanche Ippolito Valetta, che di lì a poco si sarebbe rivelato quale uno dei più fieri oppositori del verismo musicale, valutò *Cavalleria rusticana* «un capolavoro» in virtù di un'invenzione melodica «eletta e moderna», capace di esprimere il «linguaggio delle passioni

83 *Cavalleria rusticana ai teatri*, pp. 155–9. «Il Teatro illustrato» riportò anche una serie di recensioni ad un'altra opera di soggetto verista presentata al concorso Sonzogno, *Mala Pasqua!* di Stanislao Gastaldon, e, nell'articolo della «Riforma», si legge: «*Mala Pasqua!* è un lavoro che, mentre ha l'intenzione di essere realista, è in gran parte manierato: senza per questo assurgere alle altezze di quella idealità, che è pure uno dei grandi caratteri dell'arte musicale» («Il Teatro illustrato», x/112 1890, p. 64).

84 GALLI, *Il musicista*, pp. 1–7: 6.

vere ed umane», e con ciò instaurare col pubblico una «comunicazione quasi magnetica».⁸⁵ Un dato rilevante è che anche in scritti posteriori, indipendentemente dalla valutazione positiva o negativa degli esiti raggiunti, il verismo musicale fu reputato come una reazione agli 'eccessi' dei vecchi schemi melodrammatici. Sul principio del nuovo secolo, Luigi Torchi fornì la propria interpretazione storica individuando in questa tendenza la reazione alla crisi aperta in Italia dal wagnerismo: «Perché, dopo Wagner, notate, il *verismo* che doveva essere il rimedio alle sofferenze prodotte dalla crisi rivoluzionaria, si è dimostrato peggiore del male».⁸⁶ Mentre qualche anno più tardi, nel ripercorrere il recente passato del melodramma italiano, fu Ildebrando Pizzetti a leggere nel verismo musicale il tentativo di fuoriuscire dall'*impasse* stilistica di fine Ottocento:

Certo: né Verdi con l'*Otello*, né Mascagni con le sue tre opere [*Cavalleria rusticana*, *Amico Fritz* e *Rantzau*, n.d.r.], né Franchetti, né i francesi avevan recato i segni di una nuova — veramente nuova — concezione del dramma musicale, sostanzialmente diversa dalla concezione generica dei melodrammisti romantici. Ma tutti quei compositori avevan tentato di uscire in qualche modo dal cerchio angusto del melodramma, dove non si respirava più che odor di muffa e di stantio. Verdi si era diretto — guidato dal Boito — verso la inesauribile miniera di vita shakespeariana: gli altri (il Franchetti eccettuato) si eran volti verso i soggetti volgari, verso i soggetti così detti veristici.⁸⁷

Una volta stabilito che la principale innovazione stilistica del verismo musicale era consistita nell'aver portato sulla scena soggetti quotidiani o di ambientazione popolare, dalla metà del 1891 il dibattito critico si trasferì sul piano della musica. E fu in questa prospettiva che, fatta qualche rara eccezione, i toni si fecero più accesi. Mediante due articoli pubblicati a distanza di pochi mesi sulla «Nuova Antologia», Girolamo Alessandro Biaggi rilevò in modo deciso l'incompatibilità di verismo e musica, verismo e melodramma, verismo e tradi-

85 I. VALETTA, *Le opere premiate al concorso del Teatro illustrato*, «Il Teatro illustrato», x/114 1890, pp. 85–90: 87.

86 LUIGI TORCHI, «Germania» di A. Franchetti, «Rivista musicale italiana», ix/2 1902, pp. 377–421: 386.

87 ILDEBRANDO PIZZETTI, *Giacomo Puccini*, «La Voce», iii/5 1911, pp. 497–9: 498.

zione italiana. In una visione idealistica della musica che non ammetteva alcun compromesso col vero, tutt'al più interpretabile come il mezzo utile al compositore per pervenire all'ideale e non il fine del suo interesse, egli scrisse:

I nuovi filosofi della musica sono sapientissimi, non ne muoviam dubbio, ma sono un po' curiosi. A parer loro, l'arte melodrammatica secondo la scuola italiana e come l'abbiamo avuta per tre secoli, è *falsa*, è *assurda*, è *industria di scimmie*, per qual ragione? Per questa: che i personaggi di quella maniera di melodramma, parlano, amano, odiano, soffrono e anche muoiono *cantando!!!* Il che, s'insegna, non è in natura. L'uomo della natura, l'uomo *vero*, non parla *cantando*, e molto meno quando è dominato dalle passioni, e meno ancora quando soffre. (Grazie della notizia). Questo è l'argomento sovrano de' nuovi filosofi della musica o, come più comunemente si dice, degli *avveniristi*. Intanto, mettendo fuori quell'argomento, gli *avveniristi* non s'avvedono punto ch'esso mena diritto diritto, e inevitabilmente! non solo dove vorrebbero (alla condanna cioè del melodramma italiano) ma alla condanna e all'assoluta negazione del melodramma in sé stesso; perché il melodramma non regge e non potrà mai reggere senza la convenzione prima e fondamentale, che i suoi personaggi *cantano*. [...] Dimenticano: che il *fine* delle arti belle non è già la sola ed esatta riproduzione del *vero*; ma bensì la esplicazione e la manifestazione, col *mezzo* del *vero*, di un'idea o di un sentimento. Dimenticano: che l'uomo non cerca già all'opera d'arte la stessa commozione che desta il *vero* (chi rimarrebbe in teatro alle ultime scene di una tragedia?) ma bensì, la commozione destata dal *vero* nell'artista, e dall'artista animata dalla poesia, fecondata dall'estro, portata ad espressione di bellezza; da cui quella commozione *sui generis* che diciamo *estetica*.⁸⁸

Biaggi concluse il suo attacco contro gli «avveniristi» del melodramma denunciando il paradosso della loro produzione, che se da un lato rinunciava alla convenzione del canto in nome del vero, dall'altro ne instaurava una peggiore nell'adottare quale mezzo d'espressione un «recitativo-melopea» analogamente inverosimile, per di più con l'aggravante di risultare meno bello della tradizionale melodia. Datate aprile 1891, queste parole con tutta probabilità ebbero come obiettivo Pietro Mascagni, allora al centro delle attenzioni in virtù

88 BIAGGI, *Rassegna musicale. La operosità de' compositori italiani*, pp. 546–74: 548–9.

del clamoroso successo che *Cavalleria rusticana* stava riscontrando nei teatri italiani. Nel secondo dei due articoli pubblicati sulla «Nuova Antologia», una recensione alla nuova opera dello stesso compositore, *L'amico Fritz*, tale obiettivo divenne scoperto:

L'arte italiana esige melodia e melodia; e la melodia è terribilmente difficile trovarla, e a cercarla è un affanno. E per questo i compositori, gente avvisatissima e che non vuol rimanere col corto da piedi, amano meglio tenersi alle teoriche nuove; grazie alle quali, le opere si possono tirare innanzi e a fine, con null'altro che con la *melopea*, con gli spunti, cogli arzigogoli armonici e strumentali, ecc. Le due opere del Mascagni ebbero lodi, e addirittura superlative, per la *italianità* della melodia. E noi, a parlar schietto come devesi coi forti ingegni, pensiamo e crediamo tutt'altrimenti, e tanto peggio per noi se c'inganniamo. Della melodia veramente italiana, come l'abbiamo nei capolavori della scuola napoletana e in quelli del Rossini, del Donizzetti, del Bellini, ecc. la melodia del Mascagni intanto non ha né la naturalezza, né la grazia, né la eleganza de' movimenti. È secca invece, è angolosa e, non di rado, con modi più bizzarri e insoliti che belli, si sottrae alla ragione tonale, con iscapito non piccolo, specialmente se presa in sé stessa, della perspicuità e della espressione. Di più, il Mascagni non si cura punto né poco dello *svolgimento* o, come dicesi, del *discorso melodico*; il quale viene dalla facoltà di dedurre da una prima idea, la seconda, la terza e via via, e di fare che i suoni, le frasi e le idee, sian stretti fra loro come da un legame logico, e si chiamino, si rispondano, come le proposizioni di un buon sillogismo.⁸⁹

Il tono più sereno ed il maggiore equilibrio con cui Amintore Galli contemporaneamente discuteva delle infrazioni alle convenzioni teatrali e musicali apportate dai melodrammi veristi dimostrano l'esistenza di atteggiamenti molto differenti adottati dai critici italiani nell'accostare questa stessa tematica: «La sola logica governa lo sviluppo scenico, e la plastica del verso cerca, dal canto suo, d'allontanarsi il meno possibile dal linguaggio proprio dell'uomo. Da tutto ciò risulta un notevole allontanamento dalle forme musicali tanto polifo-

89 G. A. BIAGGI, *Rassegna musicale. Della musica melodrammatica italiana, del M^o Mascagni e dell'Amico Fritz dato alla Pergola di Firenze*, «Nuova Antologia», xxvi/23 1891, pp. 540-7: 544-5.

niche quanto liriche dei classici, e portate alla massima esplicazione nella sinfonia da Beethoven e nell'opera da Wagner».⁹⁰

Tuttavia, l'idea dell'inconciliabilità di verismo e teatro d'opera — o quanto meno di una loro conflittualità — iniziò ad essere sempre più ampiamente condivisa dato che attecchì pure nel «Teatro illustrato», rivista da subito favorevole al verismo musicale per ragioni anche editoriali e promozionali. Su questo giornale fu pubblicato un articolo mediante il quale l'autore, agganciandosi alle argomentazioni di Biaggi, ribadiva l'impossibilità dell'attuazione del vero nell'opera in musica sia a causa del carattere convenzionale di un genere che eleva il canto a proprio mezzo d'espressione, sia a causa della natura ideale della musica, arte non funzionale alle descrizioni fenomeniche. Da questa prospettiva critica, la ricerca del vero nel melodramma sortì unicamente l'effetto dello stravolgimento del linguaggio musicale, tanto sul versante della melodia quanto su quello dell'armonia:

Parlando del nuovo indirizzo dato al melodramma, è da osservare, che i riformatori per accostarsi al vero, hanno rigettato la forma melodica; e per trovare il nuovo hanno capovolte le regole armoniche. Infatti, sostituendo la declamazione al canto ritmico, credono aver raggiunto il vero; e sostituendo alle connesse successioni armoniche regolate dall'attrazione e repulsione dei suoni, le sconnesse successioni ricalcitranti alla legge tonale, suppongono aver trovato il nuovo. [...] La poesia che si preferiva nell'antico melodramma era la lirica; perché con la simmetria dei suoi ritmi, dava vasto campo all'ampio svolgimento delle frasi e dei periodi melodici. Oggi s'impiegano su per giù i medesimi mezzi; ma per passare dal convenzionalismo melodico, al supposto verismo declamato, il metro che nella poesia si preferisce è l'esametro, onde potere far procedere la musica con spuntature di frasi parlanti, o a spizzichi melopeici; e procedendo in tal maniera si suppone aver condotto il melodramma dalla convenzione alla realtà. [...] Quindi il verismo per le dette ragioni non si poteva raggiungere, né si è raggiunto nel melodramma; perché né la forma melodica, né la melopeica, sono veraci manifestazioni dei pensieri e degli atti della

90 A. GALLI, *I Rantzau. Opera in quattro atti. Versi di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci. Musica di Pietro Mascagni*, «Il Teatro illustrato», XII/143 1892, pp. 166–70: 166.

vita umana; ed essendo espressioni artificiali, sono ugualmente agli antipodi delle naturali, e perciò convenzionali.⁹¹

Le rappresentazioni di melodrammi dai soggetti ritenuti «volgari» e «plebei» che si registrarono dal 1892 col cosiddetto «filone napoletano» inaugurato da *Mala vita* di Umberto Giordano pregiudicarono irrimediabilmente la ricezione critica del verismo musicale. A scendere in campo fu la «Gazzetta Musicale di Milano», che fino al 1892 aveva completamente ignorato l'argomento. Dagli articoli di queste annate della rivista di Ricordi si ricava che fu proprio la volgarità dei soggetti inscenati a provocare un'evoluzione della riflessione, trasferita in un ambito più propriamente filosofico-estetico dove poter minare alle fondamenta l'oramai malvisto verismo musicale: la posizione in definitiva assunta fu quella di sostenere che il vero non era ammissibile nell'opera in musica a causa del carattere intrinsecamente fittizio della messinscena teatrale. Si trattò di una concezione molto diversa da quella di Amintore Galli che, come ricordiamo, aveva accolto positivamente la nuova tipologia drammatica in quanto l'unica capace di commuovere realmente il pubblico favorendone, attraverso la commozione, l'elevamento spirituale. La linea editoriale della «Gazzetta Musicale di Milano» appare chiara sin dal principio quando, con un articolo del marzo 1892 intitolato *Verismo?*, esordì nel dibattito critico:

91 PAOLO FODALE, *Sulla ricerca del vero e del nuovo nelle Arti e specialmente nel melodramma*, «Il Teatro illustrato», XI/129 1891, pp. 139–40: 139. Quando Fodale accenna all'esametro quale metro ideale per la riproduzione del ritmo prosodico del parlato, probabilmente il riferimento è all'impiego che ne fece Carducci nelle *Odi barbare*, pubblicate negli stessi anni (1877–93) e innovative sul piano metrico. Nel tentativo di riprodurre l'antica pronuncia grammaticale, Carducci rese l'esametro attraverso molteplici combinazioni di versi differenti, con oscillazione del numero delle sillabe da quattordici a diciassette: la base era data dal settenario per il primo emistichio e dal novenario per il secondo, ma frequenti furono le combinazioni di ottonario e novenario, senario e novenario, settenario e ottonario, con significativa presenza di varianti il cui primo emistichio era un quinario. Solo nelle successive *Rime e ritmi* Carducci pervenne ad un irrigidimento dell'esametro sullo schema settenario/novenario. A differenza di quello carducciano, invece, l'esametro di Pascoli obbedì ad una formula rigorosamente predefinita.

Il solerte corrispondente da Roma, nel numero scorso, ha già informato i lettori di un'opera nuova di un giovane maestro napoletano. Non entro in merito della musica. Si è detto che l'autore ha voluto scrivere un'opera *verista*, trasportando sulle tavole del palcoscenico tutto ciò che di più abietto e di più lurido si svolge comunemente fra la classe infima del popolino napoletano. Senza atteggiarci a difensori della morale e della decenza, possiamo domandarci: la nuova scuola, per manifestarsi, ha propriamente bisogno di ricorrere a tal genere di verismo, ad argomenti drammatici di un realismo urtante contro ogni principio di estetica e di sano intendimento di arte? La missione della musica non è certamente quella di mettere in mostra ciò che nella nostra società almeno dovremmo nascondere, e di cui, da popoli civili quali ci vantiamo, dovremmo vergognarci. L'arte musicale più di tutte le altre è atta a sollevare le menti, a ingentilire i cuori e a migliorare i costumi; essa può e deve migliorare gli animi valendosi anche di coefficienti estranei; ma non deve essere prostituita vilmente per esporci dei quadri nauseanti, insulsi, privi di intendimenti concreti, logici, plausibili, e tutt'altro che rispondenti alle tradizioni del teatro italiano. Sarebbe preferibile, in tal caso, trasportare sui nostri principali teatri le compagnie offembachiane e simili... e dichiarare già morta e sepolta l'opera lirica.⁹²

Con tre articoli pubblicati sul finire del 1892 fu Luigi Alberto Vilanis a discutere dell'estetica del libretto operistico. Anch'egli affrontò inevitabilmente l'attuale problematica dei soggetti veristici, pervenendo alla medesima conclusione dell'inammissibilità dei «drammi veri» nell'opera:

Del resto, data la scena, è assai difficile comprendere che cosa nell'opera possa rispondere al concetto della verità. Una intera scuola di estetici [...] muove dal principio che il dramma sia una immagine della vita e, come tale, debba essere la rappresentazione d'una azione reale. Senonchè questa benedetta realtà e verità è uno di quei miti che si possono inventare e vantare di fronte a chi ascolta senza diritto alla parola, ma che si sfasciano come armature di cartone al primo scontro colla critica. Guardate l'antesignano modernissimo di questa teorica; e vedrete che il gran Wagner, l'illustre innovatore e capo-scuola, per mantenere la *verità* nell'azione dei suoi drammi va a cer-

92 VITO FEDELI, *Verismo?*..., «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII/10 1892, pp. 150-1: 151.

care queste *azioni* in un campo affatto inverosimile, trasportandoci nel facile dominio della leggenda. Io, quando mi trovo a teatro, non mi preoccupo di questa benedetta verità, per non essere obbligato a negare tutto il campo in cui agisce l'arte drammatico-musicale. V'ha egli cosa meno verosimile d'una camera con tre lati, d'una oscurità profonda per gli attori, e nulla per gli spettatori, d'un personaggio che muore e due minuti dopo si presenta alla ribalta per ringraziare il pubblico plaudente? [...] Nell'opera abbiamo mille stranezze; una di più o una di meno non possono arrecare né caldo né freddo al giusto osservatore. Volete la verità nell'*opera*? — Distruggetela; e, se siete musicisti, avrete forse fatta la miglior *opera* della vostra vita. Ma se volete che il dramma musicale esista, lasciatelo esistere con tutte le sue incongruenze.⁹³

Come possiamo notare, le prime espressioni di una polemica anti-veristica si registrarono già a distanza di due anni dalla prima rappresentazione di *Cavalleria rusticana*. In questo caso, però, siamo in presenza di un antiverismo diverso da quello che avrebbe avuto origine tra il 1911 e il 1912 con i saggi vociani di Ildebrando Pizzetti e il libro antipucciniano di Fausto Torrefranca, rientrante — come sappiamo — nelle tendenze avanguardistiche e nazionalistiche d'inizio Novecento.⁹⁴ La differenza fu nella sostanza piuttosto che nella forma, essendo evidenti le somiglianze di atteggiamenti e toni: l'antiverismo di inizio secolo mosse da una matrice ideologico-culturale che non aveva motivato anche quello di vent'anni prima; quest'ultimo, in un certo senso, più ingenuo dell'altro per via delle sue motivazioni puramente estetiche, per quanto chiaramente conservatrici (l'idea ancora romantica della musica, arte ideale per eccellenza). E l'atteggiamento pregiudizievole denigratorio che nel corso del Novecento ha spesso caratterizzato la ricezione critica del verismo musicale trova la sua radice proprio in quella reazione dell'avanguardia, da cui si è soliti far partire *tout court* la vicenda critica di questa tendenza.⁹⁵ La rassegna delle fonti cronologicamente anteriori

93 VILLANIS, *Estetica del libretto*, pp. 731-4: 732-3.

94 Per i saggi di Ildebrando Pizzetti cfr. «La Voce», III/5-6-7 1911. Il libro di Fausto Torrefranca è, ovviamente, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Bocca, Torino 1912.

95 Cfr. F. D'AMICO, *L'«Andrea Chénier» e l'opera verista*, «Italia domani», Roma, quat-

che stiamo realizzando, invece, dimostra l'esistenza di un fronte antiveristico già al tempo delle prime rappresentazioni dei melodrammi veristi, il cui fondamento teorico era consistito nell'idea dell'assenza nel genere melodrammatico delle condizioni necessarie all'applicazione della categoria del vero.

L'idea dell'inammissibilità estetica della categoria del vero, e conseguentemente dell'inattuabilità dell'opera verista, divenne un tema ricorrente negli articoli della «Gazzetta Musicale di Milano», sviluppato fino alla conclusione della «morte dell'opera in musica». Proprio così, infatti, era intitolato un articolo in cui si legge che la «tendenza a portare sulla scena musicale i drammi della vita quotidiana, a fare anche del *libretto* una composizione viva e tutta moderna», spinta fino a «dominare tutto il campo artistico-musicale, segnerebbe la *morte dell'opera in musica*».⁹⁶ La principale causa di questa tendenza fu individuata nel mutato rapporto tra librettista e compositore:

Da questo cambiamento ha preso origine quella tendenza che ho accennato e riprodotto in principio. Con essa il poeta mira ad affermare la superiorità della drammatica sulla musica; mira ad imporre al musicista quei soggetti della vita contemporanea che egli trova con facilità intorno a sé e che esercitano una suggestione qualsiasi sulla sua mente; fors'anco aspira in buona fede a esercitare una influenza riformatrice e rinnovatrice. [...] L'opera musicale — considerata nelle sue pretese drammatiche — è un errore, perché rappresenta una forma d'arte che si estrinseca in modo contrario alla verità e alla natura umana, falso e grottesco. [...] La tendenza da me segnalata, rispetto all'opera musicale, non è in sostanza che un tentativo per trovare una nuova via da percorrere. Ma è naturale, è evidente, che più i *libretti* delle opere in musica si scosteranno dalle antiche forme, più entreranno nell'ambiente contemporaneo, nella attualità, più presteranno all'opera in musica la forma del teatro di prosa, e più si mostrerà evidente e ripugnante l'errore che è la base di questa forma d'arte musicale.⁹⁷

tordici dicembre 1958, ripubblicato in *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 227–30.

96 C. ARNER, *La morte dell'opera in musica*, «Gazzetta Musicale di Milano», 1/49–50 1895, pp. 828–9: 828.

97 ARNER, *La morte dell'opera in musica*, pp. 828–9: 829.

Pubblicata dal 1894, la «Rivista musicale italiana» introdusse nel dibattito una nuova prospettiva di valutazione, interpretabile come uno dei primi segnali del nascente allontanamento tra critica ('alta') e pubblico (più 'basso') — a sua volta conseguenza del contemporaneo formarsi di una cultura di massa di cui il verismo musicale potrebbe rappresentare una delle prime espressioni:⁹⁸ i corrispondenti di questo giornale, anziché soffermarsi su questioni di natura estetica, cercarono di individuare le ragioni che avevano determinato il successo del verismo musicale, rintracciandone una nel generale involgarimento dei gusti del pubblico. Le opere appartenenti al nuovo indirizzo abusavano tutte delle stesse formule, unicamente finalizzate al conseguimento dei «bis e degli applausi del volgo»:

L'attitudine della musica a trasformarsi in motivo di danza, una grande enfasi nel canto, il cadenzare fuor di luogo, l'abuso di vane perorazioni, di violinate, ecc. [...]. Sarebbe importante studiare le cause che hanno determinato il nostro momento musicale in Italia. C'è stato da alcuni anni in qua un grande risveglio o piuttosto una grande attività nel nostro teatro; ma a che giova nascondere quanto v'abbia di artificioso in questa apparenza di vita artistica? La data di questo fenomeno musicale si può far risalire all'apparizione di *Cavalleria rusticana*. D'allora in poi quante sono fra le opere dei giovani compositori in voga quelle alle quali si può far buon viso? Abbiamo una scuola che, digiuna d'ogni coltura letteraria ed artistica, noncurante di quanto nella seconda metà del secolo si andò operando in riguardo all'evoluzione musicale in genere ed alla trasformazione del melodramma in ispecie, non iscorgendo nella musica che un *quid* buono a solleticare l'orecchio, colla miglior buona fede crede che per dar vita ad un'opera d'arte basti appiccicare ad un libretto qualsiasi una musica da *cotillon*. Tutte queste opere si rassomigliano e sarebbe difficile distinguere un compositore dall'altro; prive d'ispirazione sono architettate con uno stesso formulario ed in tutte si riscontra un carattere comune: il poco rispetto per l'Arte. Destinate anticipatamente ad un grande successo, esse si rivolgono alla parte del nostro pubblico più

98 Quello tra critica e pubblico fu un disaccordo che può essere interpretato come il riflesso dei mutamenti sociali che interessarono l'Italia a cavallo tra Ottocento e Novecento, e che fecero registrare un progressivo distacco tra borghesia e proletariato, quest'ultimo considerato dalla prima come una minaccia e non più come il vecchio alleato risorgimentale.

numerosa e perciò meno intelligente; e non ci ha volgarità che a questo pubblico possa piacere che in esse non sia accuratamente te-saurizzata.⁹⁹

Il 1896 fu l'anno che vide divampare tra le colonne della «Gaz-zetta Musicale di Milano» il noto dibattito intorno alla possibilità o meno della traduzione in termini musicali della categoria del vero, nonché intorno alle caratteristiche di un'eventuale musica verista e a quelle di un teatro lirico ispirato ai principi del realismo. Ad origi-nare questo dibattito che per oltre due mesi coinvolse diversi critici della rivista fu un articolo di Alfredo Untersteiner in cui l'autore, da un lato, difendeva la recente produzione della «giovane scuola» dal-l'etichetta di «crasso realismo», dall'altro, condannava l'intero movi-mento sostenendo l'inconsistenza dell'accusa per via dell'inesistenza di un verismo strettamente musicale.¹⁰⁰ L'unico vero concepibile in un'opera lirica è quello dell'azione drammatica, ma questo vero rap-presenta un elemento tradizionale del melodramma e, pertanto, non può essere identificativo di quelli della «giovane scuola» al punto da giustificare la denominazione di melodrammi veristi:

Parlate a questi geni incompresi [i compositori tedeschi, n.d.r.], a questi musicisti speculativi delle nuove opere italiane di Puccini, Fran-chetti, Mascagni, ecc., ecc., e potete star sicuri, che o si stringeranno nelle spalle o ne diranno corna. Alla musica drammatica italiana mo-derna viene, quasi senza eccezione, da musicisti e non musicisti, rin-facciato il crasso realismo e fu ed è questo che le recò maggiormente danno. Io confesso che tutta la questione del realismo musicale della scuola italiana moderna, mi sembra una parola vuota di sostanza e sarei contento di sentire una volta invece di lunghe chiacchiere una bella e buona definizione di questo verismo. A me pare cioè che qui non ci sia che una confusione di materia e principi e che si trasporti nel campo musicale il verismo dell'azione drammatica. Ma per non dilungarmi in disquisizioni qui fuor di luogo, basti domandare in che, per esempio, differisca il verismo musicale del *Don Giovanni* di Mozart da quello d'un dramma moderno, quando per verismo non s'inten-

99 ABELE ENGELFRED, *I "Medici" di R. Leoncavallo; La Musica*, «Rivista musicale ita-liana», 1/1 1894, pp. 95–116: 115.

100 Per l'indicazione bibliografica di tutti gli articoli coinvolti nel dibattito cfr. nota 39.

dano l'arte del colorito orchestrale ed i progressi dell'arte stessa; oppure mi si risponda secondo quale ricetta si debba musicare un dramma verista moderno e un'azione fantastica romantica o storica.¹⁰¹

Sebbene con sfumature diverse, questa posizione fu quella assunta da tutti gli interlocutori di Untersteiner e, alla luce del fatto che la «Gazzetta Musicale di Milano» non tornò più in maniera sistematica sul verismo musicale, l'esito di questo dibattito fu la definitiva presa di distanza di una parte della critica da uno stile cui era negata ogni validità poetica — e con essa la sua stessa esistenza.¹⁰² Si trattò di un evidente irrigidimento su posizioni idealistiche, aspetto che rappresenta il principale fattore di distinzione tra gli articoli della «Gazzetta» e quelli del «Teatro illustrato» nell'affrontare la discussione intorno al verismo musicale: la base comune fu un'analoga visione idealistica della musica, ma, mentre il 'progressista' Amintore Galli negli anni ottanta si era dimostrato aperto alla possibilità della realizzazione del vero musicale nella misura in cui realismo e idealismo fossero risultati conciliati, sulla «Gazzetta Musicale» questa stessa possibilità fu negata proprio in nome della natura idealistica della musica.¹⁰³ Quest'ultima fu una concezione chiaramente conservatrice limitante il verismo musicale alla sola possibilità della riproduzione dei suoni naturali e che, di contro, tralasciava di indagare possibilità alternative come la realizzazione di una specifica forma drammatico-musicale.¹⁰⁴

101 UNTERSTEINER, *Un'accusa ingiusta*, pp. 556–8: 557.

102 La «Gazzetta Musicale di Milano» fu pubblicata con questo nome fino al 1899, mentre nei periodi 1900–2 e 1906–12 fu pubblicata con il titolo «Ars et labor». Dallo spoglio dei numeri di queste annate non compare più alcun riferimento al verismo musicale, sia come stile musicale sia quale categoria estetica. Se ne deduce che in questi anni, a differenza del decennio precedente, la tendenza non era più attuale. Anche per gli anni che vanno dal 1903 al 1905, quando il giornale uscì col titolo «Musica e musicisti», non è rinvenibile più nulla intorno al verismo musicale.

103 Questo mutamento di prospettiva è giustificabile solo alla luce dell'involgarimento dei soggetti inscenati, se non vogliamo intravedere nelle differenti posizioni delle due riviste gli interessi editoriali di Sonzogno e Ricordi, di cui esse costituivano i rispettivi organi promozionali.

104 Una concezione tuttavia giustificabile alla luce degli esiti formali della lettera-

A tre settimane dalla pubblicazione dell'articolo di Alfredo Untersteiner, la «Gazzetta Musicale» uscì con ben tre contributi nei quali era raccolto l'invito di quel critico a fornire una «bella e buona definizione di verismo musicale». E in ognuno di essi era sostenuta l'idea che un verismo di tipo musicale non esisteva né era realizzabile, e che le opere veriste erano state erroneamente denominate tali solo per mezzo della natura dei soggetti. Di qui la confusione di «materia e principi» che aveva indotto ad appellare verista una musica soltanto per il soggetto cui era stata associata:

La musica poi deve essere considerata di per sé stessa, secondo la natura sua e le sue facoltà, indipendentemente dal *soggetto* e dalla *forma* dell'azione drammatica cui possa per avventura venire congiunta. Alla descrizione e riproduzione esatta del vero, nessun linguaggio può prestarsi meno del linguaggio musicale, inefficace di per sé stesso a significazioni precise. Quando adunque si parla di opere musicali veriste, evidentemente si confonde la musica coll'azione drammatica: anzi e più, si confonde la musica colla *forma* dell'azione drammatica alla quale si trova associata. Benché, veramente, dipende solo dalla *forma* se il *Rigoletto* o, per meglio dire, il dramma *Le roi s'amuse* di Victor Hugo, viene classificato tra le produzioni romantiche, mentre la *Cavalleria rusticana* del Verga tra le produzioni veriste. [...] Ma il verismo che si riscontra nel dramma di Verga, si trova forse anche nella musica di Pietro Mascagni? E dove? E in che cosa consiste? La musica, se non può significare, tanto meno può essere verista: e per essere verista dovrebbe cessare di essere musica. [...] La musica non è altro che ... musica: cioè successione d'*idee musicali*; e le idee musicali non possono essere veriste, per la semplice ragione che sono solamente ... musicali! Il concetto di *verismo* è dunque inconcepibile applicato alla musica: e se di opere veriste è stato parlato, ciò derivò da un'illusione, anzi, per meglio dire, da un equivoco: equivoco per cui la forma dell'azione drammatica venne scambiata colla musica, mentre questa, si tratti di semidei o di eroine o di villani e fantesche, seguita ad essere solamente e semplicemente musica ... o bella o brutta, o buona o cattiva.¹⁰⁵

tura naturalista e verista, che aveva tentato la riproduzione del linguaggio quale era parlato negli strati sociali più bassi.

105 BONAVENTURA, *Il realismo nella musica*, pp. 604–5. Quando Bonaventura scrisse che «la musica non è altro che musica», così come «le idee musicali non possono essere veriste ma solo musicali», con tutta probabilità pensava a ciò che Giuseppe Verdi aveva riportato in una sua nota lettera del 1868: «So anch'io che vi è una

Da una prospettiva strettamente musicale il dibattito non fece registrare alcuna evoluzione. In musica, si scrisse, il verismo poteva essere realizzato solo nella forma della pittura d'ambiente o in quella imitativa: «Ma quello che a me importa dire — afferma Alfredo Untersteiner —, è che il verismo nella musica non è fino ad un certo punto un'utopia; ma che anzi, entro certi confini, anche la musica può essere sanamente veristica, imitando la natura nei suoi suoni». ¹⁰⁶ Ma, di fatto, il verismo s'era concretizzato nella cattiva forma delle «dissonanze armoniche», attraverso cui rendere il parossismo di certe situazioni drammatiche, e della «melopea», attraverso cui tentare di riprodurre realisticamente il linguaggio parlato: «I moderni compositori italiani — scrive sempre Untersteiner — usano dissonanze e modulazioni spaventose e tali da far raddrizzare i capelli sulla testa, come cose di *progetto* brutte e ributtanti. Essi si vergognano delle antiche tradizioni musicali del loro paese e cercano il segreto dell'effetto drammatico nelle dissonanze e nelle scuciture». ¹⁰⁷

Nel recensire *Iris* di Pietro Mascagni (1898), anche Luigi Torchi toccò l'argomento verismo musicale. Non è privo d'interesse soffermarsi sull'opinione di uno dei maggiori critici del tempo poiché, dopo quasi un decennio di melodrammi veristi, esprime bene l'idea allora maggiormente condivisa riguardo all'unica forma di realizzazione del vero ritenuta possibile nel teatro d'opera:

Un altro punto degno di considerazione, nell'*Iris*, è la pittura musicale secondo la infallibile dottrina del *verismo*. [...] Ad ogni manata di fango che il cieco getta sulla figlia svergognata, si ode in orchestra un

Musica dell'avvenire, ma io presentemente penso, e penserò così anche l'anno venturo, che per fare una scarpa ci vuole del *corame* e delle *pelli*! Che ti pare di questo stupido paragone che vuol dire che per fare un'opera bisogna avere in corpo primieramente della musica?! Dichiaro che io sono e sarò un ammiratore entusiasta degli avveniristi a una condizione, che mi facciano della musica... qualunque ne sia il genere, il sistema, ecc. ma musica!» (lettera del sei marzo 1868 inviata al conte Arrivabene, in OBERDORFER, *Giuseppe Verdi*, p. 454). Che possa (Verdi) o non possa (Bonaventura) abbracciare il verismo come qualsiasi altro sistema, la sostanza della musica resta una, la musica stessa.

106 UNTERSTEINER, *Per il verismo musicale*, p. 718.

107 UNTERSTEINER, *Per il verismo musicale*, p. 718. Qui Alfredo Untersteiner traduce una recensione a *Mala vita* di HANSLICK, *Opere italiane*, pp. 180-1.

colpo di tam-tam; ecco del verismo in musica. La scena non ha espressione musicale adeguata, non idea, non forza drammatica; ciò fa nulla; l'importante nell'episodio è la manata di fango, che bolla d'infamia la fronte della fanciulla spudorata; questa è la circostanza esteriore materiale che dovevasi rendere mediante un corrispondente fenomeno musicale, cioè musicale per modo di dire, un colpo di tam-tam.¹⁰⁸

Ribadendo di fatto la conclusione cui era pervenuto il dibattito che nel 1896 ebbe luogo sulla «Gazzetta Musicale», Luigi Torchi sostenne che l'unica forma di verismo musicale poteva consistere nell'imitazione e riproduzione sonora dei fenomeni naturali. Ciò avrebbe potuto rappresentare anche un esito condivisibile ma, come dimostra proprio la citata scena dell'*Iris*, la pittura musicale di Mascagni era fine a sé stessa. Luigi Torchi, dunque, non condannò la pittura musicale in quanto tale, giacché anche Wagner ne aveva fatto ricorso molte volte; egli condannò l'uso fattone dai compositori della «giovane scuola», che a differenza di Wagner non seppero o non vollero andare oltre la mera descrizione dell'oggetto, incapaci di comunicare l'«idea» che dello stesso oggetto si erano formati in qualità di artisti:

Wagner molte volte ci dà anch'egli la descrizione del fenomeno materiale per mezzo dell'orchestra, come Berlioz e come Weber; ma dal fondo della pittura orchestrale l'impressione svegliata nell'animo si leva nitida e forte ed è, spesso almeno, più importante della cosa descritta in sé e per sé. Essa proviene bensì dall'idea speciale che l'artista si forma dell'oggetto, non dalla semplice trasformazione del medesimo in una rappresentazione, in una figura musicale.¹⁰⁹

A questo punto conviene arrestare brevemente questa rassegna per lasciare spazio ad una serie di osservazioni. Anzitutto la riflessione intorno alla categoria verismo musicale anticipò di almeno sei anni l'effettivo arrivo sulle scene teatrali dell'omonima tendenza melodrammatica, come dimostrato dagli articoli di Amintore Galli risalenti agli anni ottanta.¹¹⁰

108 L. TORCHI, «*Iris*», *melodramma in tre atti di Pietro Mascagni*, «Rivista musicale italiana», VI/1 1899, pp. 71–118: 103–4.

109 TORCHI, «*Iris*», pp. 71–118: 103.

110 Come ricorderemo, *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista di Bizet*, arti-

In secondo luogo, tale riflessione fu stimolata da *Carmen* di Bizet. Per i critici del tempo, infatti, fu l'influenza esercitata da quest'opera sui giovani compositori italiani a provocare la nascita del verismo musicale, e prima ancora che nei termini di una particolare forma musicale (i «tipi ritmici» quali furono definiti da Amintore Galli), l'influsso si propagò in quelli della tipologia del soggetto inscenato: dopo l'abbondanza di miti e leggende in stile wagneriano, l'esempio di *Carmen* spinse al recupero del dramma nuovamente fondato sugli affetti umani e quotidiani. Un passo della recensione a *Cavalleria rusticana* di Francesco D'Arcais sintetizza bene quello che allora rappresentò un luogo comune critico:

L'imitazione della *Carmen* si palesa più o meno nelle opere italiane venute alla luce in questi ultimi anni, ed era pure evidente in parecchie delle opere presentate al concorso Sonzogno, e che noi, facendo parte della Commissione chiamata a giudicarle, abbiamo dovuto esaminare. [...] Il qual Bizet ha avuto, secondo noi, anche un altro merito: quello cioè di dimostrare come si potessero ottenere grandi successi anche senza trattare soggetti grandiosi e superiori, per la loro grandiosità, alle forze dei giovani. E inoltre pur vero, che la *Carmen* ha rimesso in onore, presso di noi, il dramma musicale di genere intimo, fondato sulle passioni umane e non sulla leggenda o sulle fiabe mitologiche.¹¹¹

In terzo luogo, di verismo musicale si discusse maggiormente su «Il Teatro illustrato» di Sonzogno, il principale editore di melodrammi veristi. Su questo giornale se ne parlò sempre positivamente e in modo esclusivo fino al 1892, quando anche la «Gazzetta Musicale di Milano» cominciò ad intervenire sull'argomento — con toni, abbiamo notato, molto diversi. Le recensioni alle prime rappresentazioni di *Cavalleria rusticana* pubblicate su quest'ultima rivista, infatti, non presentano alcun riferimento alla categoria verismo musicale.

colo in cui Galli discute per la prima volta in modo sistematico di verismo in musica, è del 1884. Del 1880, invece, è la citata recensione a *Carmen* (cfr. nota 48) in cui non si parla ancora esplicitamente di opera verista ma dove certe espressioni, quali «musica drammaticamente vera» o «colorito locale», preannunciano la futura discussione.

111 FRANCESCO D'ARCAIS, *La musica italiana e la Cavalleria rusticana del M. Mascagni*, «Nuova Antologia», xxv/11 1890, pp. 518–30: 524–5.

Questi dati devono farci concludere che dietro al dibattito sul verismo musicale, oltre a motivazioni più propriamente estetiche — e senza dubbio primarie —, ci furono anche scopi editoriali e promozionali. Ciò vale pure per il periodo di discussione precedente all'affermazione del verismo musicale: gli articoli di Amintore Galli su *Carmen* non servirono solo ad indicare nel nuovo genere la soluzione estetica ai problemi del teatro musicale italiano, ma anche a promuovere un'opera di cui Sonzogno deteneva i diritti d'esecuzione in Italia. Ad ogni buon conto, da una prospettiva meramente editoriale, è del tutto giustificabile il tentativo di Edoardo Sonzogno d'imporre un modello utilizzando un proprio giornale quale organo promozionale. In questo modo egli riuscì meglio a sostenere una strategia di mercato finalizzata all'individuazione di vie alternative e concorrenziali alla linea editoriale di Ricordi, la medesima strategia che negli stessi anni lo induceva a bandire concorsi per giovani operisti.

In quarto luogo, il protagonista di questa discussione, nonché principale autorità di riferimento per la sua ricostruzione, fu Amintore Galli. È stata già rilevata la centralità della sua figura in qualità di direttore artistico della casa editrice Sonzogno, di membro della commissione dell'omonimo concorso che premiò *Cavalleria rusticana* e di capo-redattore del «Teatro illustrato». Ed è stato pure ipotizzato un probabile nesso di causalità tra la genesi del melodramma di Pietro Mascagni e alcuni suoi articoli sul verismo musicale. Bisogna ora concludere che in virtù di questi stessi articoli Amintore Galli va necessariamente considerato quale vero e proprio teorico del verismo musicale.

In quinto luogo, molti critici del tempo individuarono nella larga adesione alla poetica verista la principale causa dello stravolgimento del linguaggio musicale fatto allora registrare dall'opera italiana. Sul versante della melodia, come essi scrissero, si passò dal «convenzionalismo melodico, al supposto verismo declamato, [...] da un bello convenzionale, accettato da tutto il mondo colto e intelligente, ad un altro non meno convenzionale di quello, ma più disagioso per le manifestazioni del melodramma; perché dalla melodia, figlia dell'estro e dell'ispirazione che commuove e inebria, siamo andati alla me-

lopea, figlia del calcolo e della ragione, che annoia e agghiaccia». ¹¹² Sul versante dell'armonia, invece, «alle connesse successioni armoniche regolate dall'attrazione e repulsione dei suoni, [sono state sostituite] le sconnesse successioni ricalcitranti alla legge tonale». ¹¹³ *Mala vita* fu una delle opere fatte oggetto di più pesanti accuse, soprattutto per alcune soluzioni armoniche:

Ma anche ammettendo il *verismo della musica*, non bisogna dimenticare che vi sono dei limiti del bello che non è permesso oltrepassare. Gli accenti d'ira, certe dissonanze, certi cozzi armonici sono forse veri, ma «laceratori di ben costrutti orecchi». Oltre a ciò, manca al signor Giordano quella maestria nella tecnica musicale, che riesce qualche volta con un accorto commento armonico contrappuntistico di fare accettare delle dure *verità* drammatiche, che fanno alle corna coi sani criteri di estetica musicale. Questa maestria si incontra invece nei *Pagliacci* di Leoncavallo, il quale può darsi il lusso di qualche stravaganza, perché i suoi mezzi glielo permettono. Anche qui abbiamo un soggetto del più crasso *verismo*, una storia di saltimbanchi senza pudore e senza onore, semibelve che lasciano libero corso alle loro selvagge passioni. ¹¹⁴

Infine, se per i compositori dell'Italia umbertina fare il 'nuovo' implicò la capacità di dipingere il vero, ¹¹⁵ dalla lettura degli articoli di Amintore Galli sul verismo musicale è risultato che dipingere il vero significava riprodurre il colore locale: per questa via — a mio avviso — trova un'ulteriore conferma l'esistenza di uno stretto collegamento tra ciò che nel recensire *Carmen* Galli definì «tipi ritmici spagnoli» e le citazioni di brani popolari quale innovazione musicale più evidente dello stile verista.

Riprendendo la nostra rassegna, all'indomani del dibattito del 1896 la «Gazzetta Musicale di Milano» — come già anticipato — non tornò più sull'argomento verismo musicale, mentre riferimenti

112 FODALE, *Sulla ricerca del vero*, pp. 139–40: 139.

113 FODALE, *Sulla ricerca del vero*, pp. 139–40: 139.

114 PIRANI, *Note di viaggio*, pp. 20–1. Va ricordato che Eugenio Pirani svolse parallela attività di compositore strumentale, pertanto il suo duro attacco al verismo musicale cela l'eterna critica degli strumentalisti nei confronti dell'opera lirica.

115 Cfr. HAROLD S. POWERS, *Form and Formula*, «Studi pucciniani», III/1 2004, pp. 11–49: 23.

indiretti comparvero solo in occasione di recensioni a melodrammi veristi. Anche relativamente alle altre riviste pubblicate in Italia può essere rilevata un'analoga riduzione del numero di articoli su questa tematica, a dimostrazione di un interesse ormai scemante. A partire dai primi anni del nuovo secolo, quando si discusse di verismo musicale, ciò avvenne quasi sempre per sottolineare il declino di questa tendenza. D'altro canto, soffermarsi ora sulla questione della caduta in disuso della categoria verismo musicale in ambito critico può aiutare a stabilire anche quando la fase verista della storia dell'opera italiana può essere considerata conclusa.

A fronte del fatto che melodrammi veristi furono composti fino ai primi anni trenta,¹¹⁶ e che nel 1932 Mario Rinaldi pubblicò la prima monografia sul verismo musicale in cui questa tendenza era valutata come esauritasi solo allora,¹¹⁷ constatiamo che i testi di storia della musica generalmente indicano nel quindicennio compreso tra il 1890 e il 1905 il lasso di tempo in cui questo stile ebbe origine e fine. In effetti, per quei critici che di verismo musicale scrissero intorno al 1905 la sensazione di un movimento ormai 'giunto al capolinea' fu forte. A provocarla concorse, da un lato, la sua degenerazione estetica:

Eccoci per tale modo, a forza di navigare in traccia del vero, approdati alle plaghe dell'elemento decorativo perché tale è per l'appunto l'impiego della musica nel dramma, quando non riesca a far corpo coll'emozione, che dalle fila dell'intreccio e dal grido dei personaggi si sprigiona. [...] Figlio di una larga fase ormai percorsa dal pensiero moderno, il verismo dell'opera lirica già volge al tramonto; la fioritura degli ultimi saggi sembra proclamarlo a chiari segni. Qui se ne rilevano gli inganni: pensando che la riflessione su quanto si scrisse valga forse a rendere guardingo qualche ultimo illuso.¹¹⁸

E concorse, dall'altro lato, la constatazione dell'effettiva riduzione del numero di rappresentazioni di melodrammi veristi:

116 Rispettivamente del 1933 e del 1934 furono *La Lupa* di Pierantonio Tasca e *Ave Maria* di Salvatore Allegra.

117 MARIO RINALDI, *Musica e Verismo: critica ed estetica d'una tendenza musicale*, De Santis, Roma 1932.

118 L. A. VILLANIS, *L'ora che passa e il verismo sulla scena lirica*, «La cronaca musicale», IX/8 1905, pp. 5-14: 12-4.

Il Don Giovanni, Der Freischutz, il Guglielmo Tell, il Lohengrin, il Faust, la Carmen, il Mefistofele, la Gioconda, l'Otello. Non vi paiono questi dei melodrammi che possono reggere ancora sulle nostre scene, senza offendere l'estetica degli ultra intransigenti? Il più strano poi è che questi lavori tengono ancora gloriosamente il campo; mentre gli spartiti più veristi a poco a poco vacillano e scompaiono dal teatro.¹¹⁹

Tuttavia, la maggiore distanza storica di altri articoli, posteriori di qualche anno, deve indurre ad individuare in questi una fonte per noi più attendibile. In tutti era viva la coscienza critica di essere in un nuovo momento della storia musicale, e che il tramonto della fase verista era stato provocato dall'affermazione del nuovo stile impressionista. Siamo nei primi anni dieci quando l'impressionismo musicale divenne il principale oggetto di riflessione critica: «Ma quest'arte simbolica d'oltralpe noi possiamo intimamente sentirla e comprenderla, e dobbiamo esserne lieti perché è ad ogni modo una reazione contro il verismo crudo e brutale che aveva inquinato perfino l'arte italiana; è un gran passo innanzi nella storia dell'opera lirica musicale latina, e una grande vittoria del più puro spiritualismo contro la forza volgare del materialismo».¹²⁰ Negli stessi anni Giannotto Bastianelli pubblicò sulla «Voce» una serie di articoli aventi per oggetto Claude Debussy. Ed anche qui l'impressionismo musicale, per quanto fosse interpretato quale conseguenza del naturalismo, una diversa forma di verismo, era valutato come la principale tendenza stilistica del momento.¹²¹ In uno di questi articoli il critico fiorentino indicò anche quello che nella storia dell'opera italiana potrebbe essere giudicato come il preciso momento in cui è avvenuto il trapasso dal verismo ad una poetica decadente: «Ma torniamo al fatto che nel nostro teatro musicale modernissimo (italiano) due o tre opere significative (*Conchita* dello Zandonai, a dir vero più un'operetta che un'opera, e questa *Semirama* orientalista del Respighi) accennano ad una metamorfosi importantissima del contenuto drammatico: il passaggio cioè

119 A. D'ANGELI, *Il problema musicale moderno (continuazione)*, «La cronaca musicale», xi/2 1907, pp. 59–67: 66.

120 GINO RONCAGLIA, *Impressionismo e simbolismo musicale*, «La cronaca musicale», xv/10–1 1911, pp. 211–20: 220.

121 G. BASTIANELLI, *Impressionismo musicale*, «La Voce», i/17 1909, pp. 66–67.

dal verismo al decadentismo». ¹²² In effetti *Conchita*, opera verista per l'intera durata dei suoi quattro atti in virtù dell'ambientazione popolare, dell'impiego di folclore musicale, di un intreccio drammatico fondato su un amore non corrisposto e la conseguente gelosia di uno dei personaggi, annulla questo verismo nel suo momento culminante per via dell'elusione della tragedia finale. La trasgressione della principale norma drammaturgica dei melodrammi veristi fu motivata nell'opera di Riccardo Zandonai da un preciso intento poetico: il lieto fine doveva servire a provocare un notevole effetto sorpresa e retrospettivamente a rendere originale una vicenda che, conclusa da un prevedibile atto violento, ancora nel 1911 avrebbe fatto di quest'opera un ennesimo rigurgito di verismo musicale.

L'interpretazione storiografica che giudica il verismo musicale come una fase esauritasi durante i primi anni dieci sembra essere confermata dalla seguente analisi storica di Alfredo Casella, risalente al 1933:

La situazione dunque dei compositori nell'immediato dopoguerra si trovò ad essere quella che doveva fatalmente seguire ad un crollo totale dei valori creduti perpetui. Scomparso lo spirito decadente che aveva preceduto il gigantesco conflitto [...] era ovvio che l'arte entrasse in una nuova fase, prima di smarrimento (la quale fase giunse fino ai fasti del *dadaismo*), e poi di faticosa ricostruzione. Senza voler entrare in troppi particolari [...] e non volendo sconfinare dall'argomento strettamente musicale, possiamo tuttavia ricordare che lo sforzo maggiore che caratterizzò la musica dell'ultimo quindicennio fu la liquidazione violenta e rapida di ogni residuo impressionistico, veristico e l'affermazione vigorosa in quasi tutta l'Europa di quello spirito nazionalistico. ¹²³

Il verismo musicale, concludendo, può essere considerato come una tendenza del melodramma italiano che risulta dominante tra il 1890 e il 1910 circa, la cui elaborazione teorica del concetto risale

122 BASTIANELLI, *Le nuove tendenze dell'opera italiana*, pp. 915–6: 915.

123 ALFREDO CASELLA, *Moda e sostanza della musica d'oggi*, «Pegaso», v/4 1933, pp. 411–21: 414.

agli anni ottanta dell'Ottocento, e con manifestazioni di epigonismo registrabili fino ai primi anni trenta del Novecento.¹²⁴

3. La «giovane scuola italiana»

Quando si parla di verismo musicale conseguentemente si parla anche di «giovane scuola italiana», termine in qualche modo complementare al primo poiché utilizzato per indicare un particolare gruppo di compositori autori di melodrammi veristi. Ma quando nacque precisamente il nome di «giovane scuola italiana»? E con quale scopo fu coniato? Soprattutto, quali musicisti includeva? In questo paragrafo ci occuperemo della denominazione di «giovane scuola italiana» ricostruendo la circostanza in cui essa ebbe origine e discutendo dell'evoluzione di significato critico che la riguardò col passare degli anni.

Il termine «giovane scuola italiana» ricorse per la prima volta su «Il Teatro illustrato» alla vigilia della già citata Esposizione Internazionale di Musica tenutasi a Vienna nell'autunno del 1892, quella che vide protagonista la cosiddetta «scuderia Sonzogno» formata da Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Francesco Cilea, Umberto Giordano e Leopoldo Mugnone. Nell'articolo di presentazione dell'evento, pubblicato sul numero di agosto di quell'anno, leggiamo:

Intanto la grande aspettativa artistica attuale è rappresentata dalla prossima venuta a Vienna di Mascagni, che dirigerà, durante la breve stagione d'opera italiana al teatro dell'Esposizione, *Cavalleria e Amico Fritz* [...]. Con Mascagni verranno a Vienna il maestro Giordano, che dirigerà la sua *Mala vita*, Cilea, che dirigerà la sua *Tilda*, Leoncavallo

124 Dal 1890 il verismo musicale fu una tendenza dominante del melodramma italiano, ma non esclusiva. Certo, fu lo stile maggiormente praticato, soprattutto dai giovani compositori, ma negli stessi anni il teatro musicale andò anche in altre direzioni. A parte Verdi (*Falstaff*, ad esempio, è del 1893), appare emblematica la vicenda artistica di Mascagni, che nel giro di un decennio si spostò dal verismo di *Cavalleria rusticana* (1890) all'idillio agreste dell'*Amico Fritz* (1891), dal dramma romantico del *Guglielmo Ratcliff* (1895) alla commedia lirica delle *Maschere* (1901), passando per il simbolismo di *Iris* (1898) e, di nuovo, per il verismo di *Silvano* (1895).

che dirigerà i *Pagliacci* e Mugnone che dirigerà il *Birichino*. Sarà adunque una vera esposizione della giovane scuola italiana; poiché tutte queste opere sono state prodotte in questi ultimi due anni.¹²⁵

Nelle recensioni alle rappresentazioni viennesi, pubblicate nei numeri della rivista immediatamente successivi, l'appellativo compare molteplici volte in abbinamento ai succitati compositori. Ricco d'interesse appare uno di questi articoli in cui il termine «giovane scuola» risulta associato alla categoria realismo musicale, così evidenziando uno stretto legame tra la stessa «giovane scuola» e il verismo musicale:

È stata la giovane scuola italiana che solennemente si è affermata a Vienna, salutata da tanto entusiasmo: quella giovane scuola che ha per capo Mascagni e che con Leoncavallo, con Giordano, con Cilea e con Mugnone è destinata a percorrere la strada del trionfo. Le opere datesi a Vienna, nelle sedici mai interrotte manifestazioni, sono tutte state scritte negli ultimi due anni. Il significato della stagione era così chiaro e preciso, tanto più chiaro e preciso che fu il nuovo realismo nell'opera in musica che presentossi al pubblico. Il trionfo è suo, di questo realismo splendido e intellettuale che Bizet inaugurò, si può dire, colla *Carmen*, e che tende a bandire dalla scena melodrammatica i convenzionalismi ritriti, i vecchi pregiudizii, i luoghi comuni dell'effetto, come lo si intendeva una volta.¹²⁶

È anche interessante rilevare come l'autore dell'articolo si conformi pienamente alle idee del suo capo-redattore Amintore Galli, in particolare in quel passaggio del brano appena riportato che parla di «realismo intellettuale» inaugurato dalla *Carmen* e tendente a bandire «i convenzionalismi ritriti e i luoghi comuni».

A distanza di brevissimo tempo dall'Esposizione, «Il Teatro illustrato» pubblicò un articolo intitolato proprio *La giovane scuola italiana*¹²⁷ dal quale, al di là del tono retorico, è possibile ricavare il valore attribuito dalla critica del tempo all'epiteto «italiana». I giovani compositori della casa editrice Sonzogno vi sono indicati quali veri continuatori della tradizione nazionale in quanto autori di «una mu-

125 HANSLICK II, *Corrispondenze: Da Vienna*, XII/140, pp. 126–7: 126.

126 HANSLICK II, *Corrispondenze: Da Vienna*, XII/142, pp. 156–7: 156.

127 A. C., *La giovane scuola italiana*, pp. 163–5.

sica italianamente intesa e italianamente sentita, quale eruppe fasci-nante dalle menti di un Bellini, di un Donizzetti, di un Rossini, di un Verdi»: l'italianità era nella scelta dei soggetti, che privilegiava i «drammi umani, umanamente vissuti da personaggi verosimili che commuovono e conquistano lo spettatore»; era nell'abbandono del modello wagneriano fondato sulle «fiabe, leggende, miti trascenden-tali, insignificanti, falsi» e sulla «melodia infinita, l'impiego del prin-cipio della sinfonia classica, l'idealizzazione assurda della forma»; era nell'unità di concetto che domina il dramma, «come c'è già nei me-lodrammi migliori della scuola italiana, come *Sonnambula*, *Guglielmo Tell*», in virtù della quale recuperare «le melodie staccate, quelle tanto incriminate, eppur potenti, melodie che han numero e misura, principio e fine, che scendono così irresistibile al cuore e dal cuore corrono così inebrianti alle labbra»; l'italianità era, infine, nella fu-sione dell'elemento melodico con quello armonico, e nel «far che l'orchestra segua il dramma, lo sottolinei dandogli a rilievo come sfondo o illuminandolo come di un etere armonico o secondandolo con la manovra delle modulazioni, delineare ogni *nuance* del senti-mento, infine intonare gli ambienti, caratterizzare i personaggi, così come fa il romanziere». ¹²⁸

Inizialmente, dunque, l'appellativo di «giovane scuola italiana» fu attribuito solo a quel gruppo di compositori le cui opere (veriste) erano state pubblicate tra il 1890 e il 1892 da Edoardo Sonzogno. Ma Sonzogno — come oramai sappiamo bene — fu anche l'editore del «Teatro illustrato», rivista dove si rintracciano tutti gli articoli che negli stessi anni impiegarono quell'appellativo: ciò impone di attri-buire alla denominazione di «giovane scuola italiana» una connota-zione di natura promozionale. Essa nacque come una vera e propria etichetta editoriale sul modello di quella di «giovane scuola francese» già impiegata su «Il Teatro illustrato» nel 1890, quando furono così intitolati una serie di articoli intorno ad alcuni coevi compositori francesi il cui modello era addotto ad esempio per un auspicabile «rinvigorimento» dell'arte melodrammatica italiana. ¹²⁹

128 A. C., *La giovane scuola italiana*, pp. 163–5: 163–4.

129 Gli articoli, tutti a firma di Lorenzo Parodi, erano intitolati *Sulla "giovane scuola"*

Allo stesso tempo tutto ciò impedisce di annoverare Giacomo Puccini tra gli appartenenti alla «scuola», almeno relativamente al primo periodo d'impiego dell'etichetta. Il compositore di Ricordi può esservi fatto rientrare solo a partire dal 1894, quando l'epiteto «giovane scuola» iniziò a circolare anche sulla «Gazzetta Musicale di Milano». Su questo giornale, infatti, il termine «giovane scuola italiana» non indicò più un ristretto gruppo di compositori — quelli della casa editrice Sonzogno — ma qualsiasi compositore emergente che s'era confrontato con un soggetto verista. Così, perdute le originarie connotazioni editoriale e promozionale, l'appellativo finì con l'indicare sempre meno un gruppo specifico di musicisti e coincidere sempre più con l'indirizzo verista dell'opera italiana. In questa accezione esso fu utilizzato in ogni recensione di melodrammi di soggetto verista, anche se realizzati da autori di Ricordi. Tra questi — per l'appunto — Giacomo Puccini, che al 1896 aveva composto *Manon Lescaut* e *La Bohème*, due opere allora ritenute veriste proprio per la natura del soggetto; oppure Pietro Floridia, l'autore di *Maruzza* (1896), unico melodramma verista — *Cavalleria rusticana* a parte — giudicato sempre favorevolmente da differenti critici della «Gazzetta»:

In un'epoca come la nostra, in cui nell'arte lirica prevale una specie d'isterismo; in cui idee e pensieri musicali che pretendono ritrarre passioni umane, confinano col sensualismo il più barocco, anche la vera melodia, pel pubblico è andata confondendosi alle trivialità le più brutali, agli scoppi di voce, ai singulti che d'artistico più nulla ritengono. Per conseguenza anche i cosiddetti intelligenti, non si danno più alcuna pena di pensare, di indagare, di scrutare nelle intenzioni del compositore. [...] Ed infatti la cosiddetta giovane scuola — giovane per modo di dire, ma già logora ed affettata da tabe — ha potuto in pochi anni deviare la corrente che trionfante procedeva verso la conquista completa di un ideale di ordine elevato. Non è a credere che questo momentaneo indirizzo debba trionfare. Per l'onore dell'arte vera, sia essa italiana, tedesca o francese, è a sperare che ciò non avvenga mai. Ma intanto gravi conseguenze si sono già manifestate, spe-

francese. *Studio critico-biografico*, e dedicati a musicisti quali Massenet, Reyer, Saint-Saëns, Giraud, Vidal, Charpentier, Fournier.

cialmente nel teatro lirico per cui la *base de tutto* sono i facili applausi ed i quattrini.¹³⁰

Bisogna notare che sulla rivista di Ricordi la discussione fu — per ovvie ragioni — meno ‘promozionale’ rispetto a quanto contemporaneamente avveniva su «Il Teatro illustrato», e riguardò maggiormente aspetti tecnici e valutazioni estetiche. Una recensione alla *Martire* di Spiro Samara, ad esempio, consentì al corrispondente da Napoli di realizzare una breve analisi del nuovo indirizzo intrapreso dalla «giovane scuola»:

Al Fondo tutta la cosiddetta giovine scuola ha fatto le sue prove musicali, e quanti morti! La giovine arte presenta questo fenomeno assai strano, a vero dire: quanto più l'argomento si aggira fra costumi volgari e plebei, tanto più la musica intende ascendere alle più alte regioni, e così difetta per carattere e di proprietà. Vuole il verismo e fa prevalere il più barocco convenzionalismo. Le *violate* si ripetono ad ogni pezzo, per produrre effetto; tutta l'inventiva di questa scuola consiste nel ricorrere, tratto tratto, ai fragori orchestrali: trombe, tromboni, rulli sforzati di timpani, *tam-tam*, vi fanno ricorrere col pensiero alla violenza dell'uragano. Ma perché tanto stridore? [...] La tecnica vocale è trascurata o poco nota. Si ha più cura nello scrivere pe' timpani che per la povera voce. Quella orchestrale non esce dai soliti luoghi comuni. Si hanno sempre gli stessi accompagnamenti, gli stessi tremoli, gli stessi scatti di tromboni, il colpo dei timpani, quello de' piatti, e nelle grandi occasioni, finali di atti, *tam-tam*. [...] L'armonia è contorta; sono tali le dissonanze che la settima di dominante è un riposo. Dove si andrà di questo passo? Dove sono più rispettate le tradizioni delle classiche scuole, i modelli come la *Vestale*, il *Guglielmo Tell*, gli *Ugonotti*? Il recitativo, il canto recitato è perduto, senza che gli sia stato sostituito altro. Questo sfogo è per tutto l'indirizzo musicale odierno, salvo quelle rare eccezioni, che vi ho pure, a tempo, notate. La *Martire* si riferisce al comune andazzo.¹³¹

Con il dibattito del 1896 intorno al verismo musicale che ebbe luogo sulla stessa «Gazzetta Musicale di Milano» va registrata un'ul-

130 G. TEBALDINI, *Maruzza*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLIX/38 1894, pp. 593–5: 593–4.

131 ACUTO, *Corrispondenze. Napoli, 11 Giugno*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLIX/24 1894, pp. 378–9: 379.

teriore evoluzione di significato del termine «giovane scuola italiana», ora associato all'involgarimento dell'indirizzo verista. In uno degli articoli già citati appare anche il tentativo di dissociare Giacomo Puccini dagli altri autori di opere veriste, e ciò proprio in virtù della qualità dei soggetti da lui musicati:

Se l'accusa di realismo si rivolge alla scelta dei soggetti musicati dai maestri italiani in questi ultimi anni — specialmente da *Cavalleria rusticana* in poi, generatrice, pur troppo, di tante altre imitazioni infelicitissime in Italia e fuori — bisogna dire la verità, l'accusa non è del tutto fuori di proposito. Dico *accusa* tanto per adoperare una parola che spieghi la cosa; perché, del resto, non è dimostrato che i soggetti realistici non possano anche essere artistici. Dio buono!... Ne vorrei, io, del verismo come quello della *Manon Lescaut* e della squisita *Bohème* di Puccini! [...] Ma, ripeto, io comprendo che certi critici tedeschi, abituati a tutt'altro genere di soggetti, più rispondenti al fondo della loro natura romantica, sentimentale e patetica, comincino a protestare contro i soggetti prescelti dalla giovane scuola italiana.¹³²

Per concludere leggiamo un passaggio di un articolo del 1903 pubblicato sulla «Rivista musicale italiana» da Luigi Torchi, dove si ricostruisce la modalità di nascita della «giovane scuola italiana» nel tentativo di dissociarvi Antonio Smareglia, di cui era recensita la nuova opera *Oceana*. Appare interessante notare come la ricostruzione effettuata da Torchi coincida e confermi pienamente quanto qui è stato possibile ricavare dall'esame delle fonti reperite:

Sono trascorsi dieci anni o poco più da che la giovine scuola dell'opera italiana celebrava i suoi maggiori trionfi. Tutti ricordano con quale ardimento il signor Sonzogno lanciò in Europa i nomi e le opere de' i suoi protetti, con una propaganda di fuoco, con spese enormi, con un coraggio da leone. La stagione del 1892 a Vienna, e per giunta colle novità tutte naufragate, informi. Dieci ani sono tra-

132 ARNER, *Per il verismo musicale*, pp. 685–6: 685. Tuttavia, in un articolo quasi contemporaneo di Nino Abate, Puccini è inserito a pieno titolo nella «scuola»: «E la giovane (anzi fanciullesca) scuola? Qui casca l'asino! Parlando soltanto di quelli che stanno sull'albero a cantare: Mascagni, Puccini, Leoncavallo, non hanno una stilla di sangue italiano nelle vene. Soggetti francesi, accordi francesi, idee francesi, ritmica francese, strumentazione (quando è buona) alla francese» (NINO ABATE, *Arte italiana*, «La nuova musica», 11/18 1897, pp. 1–2: 2).

scorsi da questo grande rumore, fondato più che altro nella fede cieca sui proprii articoli editoriali e sopra una commovente dedizione del giornalismo, e noi ci troviamo come prima dinanzi all'inflessibile punto interrogativo dell'opera in musica.¹³³

133 L. TORCHI, *Oceana*, «Rivista musicale italiana», x/2 1903, pp. 309–66: 309.

APPENDICE ALLA PARTE I

GLI ARTICOLI DI CRITICA CONTEMPORANEI ALLA DIFFUSIONE DEL VERISMO MUSICALE

È qui di seguito riportato l'elenco degli articoli del tempo utilizzati ai fini di questa ricerca. Si tratta di fonti reperite — mediante lunga e faticosa indagine in diverse biblioteche — sulle principali riviste musicali, letterarie ed artistiche pubblicate in Italia contemporaneamente e anteriormente alla diffusione del verismo musicale. Spesso contengono soltanto riferimenti a questo argomento, cui sono dedicati brevi passaggi nell'ambito di discussioni intorno ad altre tematiche. Talvolta, però, il verismo musicale è al centro della riflessione, e in questi casi si è ritenuto opportuno trascrivere integralmente l'articolo. L'elenco non esaurisce completamente il materiale reperito, dal momento che — per ovvie ragioni di spazio e utilità — non sono state riportate le innumerevoli recensioni ai melodrammi veristi; quelle indicate, lo sono state per il valore del loro contenuto anche in termini di analisi dell'opera in oggetto, di ricezione critica, oppure di riflessione più ampia intorno all'argomento verismo musicale.

L'aspetto storiograficamente rilevante — come il lettore avrà già avuto modo di comprendere — è che si scrisse parecchio intorno al verismo in musica già prima del suo effettivo arrivo sulla scena teatrale. E come si potrà intuire semplicemente dai titoli riportati, questa discussione fu inizialmente stimolata da *Carmen*, innanzitutto per la natura del soggetto inscenato, ma anche per alcune sue caratteristiche musicali.

Al fine di attribuire un minimo di funzionalità a questo elenco, gli articoli sono disposti per categorie tematiche, e solo secondariamente in base ad un criterio cronologico. Ha regolato la suddivisione la centralità di argomenti quali musica verista, soggetto verista, vero e genere melodrammatico, ricezione critica, «giovane scuola» e recensione delle opere — anche se, come la lettura potrà evidenziare, per la trasversalità del loro contenuto molti articoli potrebbero rientrare in più d'una categoria.

1. Musica verista

AMINTORE GALLI, *Del melodramma attraverso la storia e dell'opera verista di Bizet*, «Il Teatro illustrato», IV/39 1884, pp. 34–6.

Sorto il melodramma in Italia, e propagatosi in ogni terra civile per opera degli Italiani, non andò guari che si guadagnò le simpatie dei compositori non solo della patria nostra, ma anche d'oltr'alpe. Questi ultimi si gettarono nel nuovo campo corpo ed anima, e senza altro intento tranne quello di riuscire più italiani che per essi si poteva: cosicché, per citare un esempio, l'*Agrippina* del sassone Haendel, per il suo stile musicale, avrebbe potuto benissimo portare il nome di Porpora o dello Scarlatti; altrettanto dicasi dei lavori di Hasse — allievo di quest'ultimo — e di parecchi altri illustri stranieri, fra i quali non va dimenticato il Gluck, il quale, oltrechè essere stato allievo del milanese Sammartini, per un quarto di secolo (e cioè prima del suo soggiorno in Francia) fu compositore essenzialmente italiano, e neppure va escluso il Mozart, il cui stile dapprima non differiva gran che da quello di Leo, di Jommelli, di Paisiello e di altri compositori italiani del secolo XVIII. Ma col volgere del tempo, fra i nostri vicini, ed anche fra i popoli lontani dal focolare dell'opera, si sentì il desiderio, anzi il bisogno di ricorrere ad un genere più consentaneo alla natura, alle tendenze artistiche ed al carattere morale della nazione. Anzi, sotto questo riguardo, in Francia Cambert, Lulli (un italiano infrancesato) e Gian Filippo Rameau di buon'ora mirarono a conseguire il nuovo intento, e il *Castor et Pollux* del famoso riformatore della scienza dell'armonia reca già tutti i caratteri che distinguono la musica drammatica francese, e che si compendiano nella ricerca della verità e nella drammatica espressione delle parole, onde uno stile più declamato e meno melodico dell'italiano, se vuoi, ma senza però che per questo esso rinunci alla sua efficacia psicologica. È l'energica potenza dell'accento drammatico che nell'opera francese prende il posto della dolcezza melodica italiana.

Dopo la Francia fu la Germania che mirò a crearsi un teatro nazionale, sia per la natura degli argomenti delle opere, sia pel loro carattere etnografico, sia infine per le forme della musica, nella quale, anziché l'accento drammatico francese e le grazie melodiche italiane, prevale l'elemento armonico sviluppatosi dal corale Luterano, e un atteggiamento fraseologico tutto particolare, e cioè più sobrio ne' suoi disegni ritmici e quasi meno sensuale di quello della musica dei popoli meridionali.

Opere in lingua tedesca se ne ebbero parecchie, ma non basta la lingua in cui si canta ad imprimere al teatro una speciale nazionalità. *La vita per lo Czar* di Glinka, opera eminentemente russa, perché creata secondo il tipo melodico dei canti nazionali dei popoli slavi — sebbene tradotta e cantata nel nostro idioma — pure a nessuno venne mai in capo di qualificarla un'opera italiana.

L'Inghilterra e la Spagna non hanno per anco un teatro lirico importante e nazionale. Quest'ultima però in alcune *zarzuele* (specie di opere comiche) ha una musica non priva di geniali caratterismi.

L'opera è adunque nazionale quando nei suoi procedimenti musicali trovasi in armonia colla indole d'un popolo, colle sue tradizioni e coll'arte sua, e inoltre — sebbene questa non sia condizione necessaria — quando il soggetto del dramma appartiene alla sua storia ed alle sue leggende: Wagner è perciò l'operista tedesco per eccellenza.

Sino a' nostri giorni, a stretto rigore, non si possono contare che quattro diverse opere nazionali: l'italiana, madre di tutte, la più diffusa e la più gloriosa; la francese, sua figlia primogenita, feconda e bene accetta dovunque; la tedesca e la russa, entrambe onoratissime, insigni.

In Germania, dagli obliati tentativi di Schütz alle 116 opere di Keiser, e da queste al *Fidelio* di Beethoven, corse un lungo periodo d'anni; ma solo quest'ultima, se non per l'argomento, certo per il processo musicale affatto nuovo, e nel quale tanto predomina l'elemento sinfonico, può reputarsi la prima opera nazionale di quel paese.

Weber però fu quegli che col suo immortale *Freyschütz* vinse definitivamente la causa: egli, tanto pel soggetto quanto per la musica, offrì la più elevata espressione dell'opera prettamente tedesca.

Assunto un mirabile sviluppo, vestite svariatissime forme, volgendo ora uno sguardo retrospettivo alla storia del melodramma, ci sembra che questo possa essere classificato nei seguenti generi, corrispondenti ad altrettante fasi: riassumiamole in una specie di quadro sinottico:

I, Stile recitativo della scuola fiorentina (Peri, Caccini, Monteverdi); II, Sviluppo dell'aria e del duetto (Scarlatti, Cavalli, Pergolesi); III, Intermezzi e opere giocose (Pergolesi, Piccinni, Rinaldo da Capua, Galuppi); IV, Idillio musicale, e ulteriore sviluppo dell'opera giocosa e dei pezzi d'assieme (Pai-

siello, Cimarosa, Pietro Guglielmi, Anfossi); V, Opera comica francese (Duni, Monsigny, Grétry, Berton, Cherubini, Adam, Hérold, Auber, Halévy); VI, Preaccenni alla riforma Gluckiana (Jommelli, Traetta); VII, Tragedia lirica e riforma di Gluck (Gluck, Sacchini, Spontini); VIII, Pro-dromi del romanticismo musicale: *Don Giovanni* (Mozart); IX, L'opera classica Rossiniana: dal *Barbiere* al *Guglielmo Tell*; X, Sviluppo del romanticismo e del soprannaturalismo nel dramma musicale: *Freyschütz* (Weber); XI, Apogeo dell'idillio melodrammatico, del sentimentalismo musicale e dell'opera comica francese (Bellini, Donizzetti, Thomas); XII, L'opera storica (Meyerbeer, Halévy); XIII, L'opera Verdiana dal *Nabucco* all'*Aida*; XIV, Il misticismo e romanticismo melodrammatico wagneriano dal *Lohengrin* al *Parsifal*; XV, L'orientalismo di David, di Goldmarck e Rubinstein; XVI, L'ecclettismo Gounodiano: *Faust*; XVII, La Giovine Scuola e l'ecclettismo francese (Massé, Saint-Saen, Délibes, Massenet); XVIII, La scuola italiana contemporanea (Boito, Marchetti, Ponchielli, Bottesini); XIX, Il verismo del Bizet: *Carmen*; XX, Apogeo del romanticismo nella tragedia lirica *Amleto* (Thomas).

Senza pretendere alla irreprensibilità in codesta suddivisione, ci pare che i melodrammi comparsi dal cadere del secolo XVI giungendo fino a noi si possano ascrivere all'una o all'altra delle esposte somme categorie. Estetici di grande vaglia quale un G. B. Doni (secolo XVII), Arnaud (secolo XVIII), R. Wagner (secolo XIX), tratteggiarono a linee luminose la poetica dell'opera secondo il loro ideale: il primo non ammetteva un mezzo di salvezza che non nella risurrezione dell'arte Ellenica; il secondo propugnava la verità drammatica bandita dal Gluck per ispirazione del Calzabigi; l'ultimo mirò a convertire, e colla teorica e colla pratica, l'opera in una metafisica di parole e di suoni. Ma l'opera dopo aver attraversate tante fasi, e decaduti gli ideali Platonici, si sentì attratta nell'orbita realista in cui esercitano la loro azione le lettere e le arti contemporanee. Di questa nuova manifestazione estetica nel campo melodrammatico, il più felice rappresentante è l'autore della citata *Carmen*, Giorgio Bizet. Riserbandoci di svolgere codesto tema in ampio lavoro, se pur non ci faranno difetto le forze, oggi vogliamo qui toccare del sistema propostosi in questo suo spartito dall'insigne maestro rapito all'arte quando egli aveva appunto scoperto il segreto del successo, e quando la ispirazione si faceva in lui più viva, gagliarda, peregrina ed affascinante.

Ogni arte si svolge da una imitazione realistica, e la stessa musica ha per germe primo la manifestazione dei fenomeni di sensazione, ed è, coi suoi elementi melodici e ritmici, per l'udito ciò che è per l'organo visivo l'aria del volto; anzi può dirsi che all'espressione fisionomica corrisponde il carattere della melodia, come alla lentezza o alla rapidità del gesto e ai vari atteggiamenti e caratteri dell'azione corrispondono i ritmi della musica. Gli è perciò

che i Greci comprendevano nell'arte musicale anche la mimica, la quale ha per mezzi d'espressione i movimenti della persona ed il linguaggio fisionomico, o prosoposi, analogamente alla musica che agisce sulle nostre facoltà sentimentali, e le commuove a gioia od a tristezza, a mezzo delle combinazioni sonore. Gli è perciò che il realismo sarà sempre un fecondo elemento dell'arte. Ma il realismo non basta alle aspirazioni dell'uomo, e mercé l'attività dell'intelletto noi sentiamo il bisogno di creare al di sopra del mondo materiale e finito un mondo ideale e infinito, che è il vero impero dell'immaginazione e delle arti belle.

E fu in questo magico soggiorno che si ispirarono i grandi rappresentanti dell'opera nelle supreme manifestazioni testé citate.

Per non dire di qualche saggio di Mozart e di Rossini, già il sommo Verdi in qualche pagina della sua *Traviata* aveva dimostrato in qual modo si potesse conciliare l'elemento realistico di un argomento d'opera e dei suoi personaggi coi progressi idealistici della musica, e un nuovo e più ardito saggio venne offerto dall'autore dell'*Arlésienne*, Giorgio Bizet, colla *Carmen*. Verdi — glorioso epilogo dell'arte classica italiana — non sempre può obliare le forme tradizionali dell'opera; Bizet le spezza coraggiosamente e crea un nuovo tipo di bellezza nel quale il realismo e l'idealismo son posti in immediato contatto, senza menomamente urtarsi, e l'uno servendo a mettere in maggiore evidenza l'altro ed a raddoppiarne l'efficacia estetica. Fecondo connubio nel quale risiede il segreto dell'arte nuova.

Bizet trae l'elemento realistico, il colore caldo e smagliante della sua orchestrazione dallo splendore del cielo iberico e dall'animo indomito dei compatrioti di Riego, e determina il luogo dell'azione in cui svolgesi il suo dramma coi tipi ritmici spagnoli noti all'universale: ritmi estrosi e balzanti, tinte originali e piccantissime, accenti ispirati dai caratteristici improvvisi dei *cantaóres*, dal dolce e moderato *bolero*, dalla mite *Malagueña*, dalla *Seguidilla* briosa ed incisiva, dall'arcaico e popolare *Fandango*, dalle geniali trovate melodiche dei García, dei Marguja, dei Sors e dalle popolari canzoni dei *toreros*. Con codesti elementi di *colorito locale* genuino, autentico, Bizet trasporta l'uditore sotto il cielo d'Andalusia, e dall'Andalusia viva e palpitante di Zamacois e di Fortuni, nel paese del famigerato *meneo*, l'inevitabile movimento delle anche, così caro alle danzatrici della *Jota* gioconda, ed alle donne spagnuole d'ogni ordine e condizione.

Uno di questi ritmi — quello dell'*Albanera*, diventò nazionale in Ispagna per esservi stato importato dall'America Spagnuola: è questo il *Tango americano*, del quale sarà conosciuto con piacere uno dei suoi tipi originali. Co-desta la parte, diremo così, decorativa dell'opera, quella cioè che forma l'ambiente in mezzo al quale si muove il dramma, ma se tutto ciò dà al lavoro di Bizet vita e varietà, seducenza e fascino, tutto ciò non è il dramma, e

poiché uno spartito teatrale non è una serie di pezzi d'accademia, così l'opera non esisterebbe se un'idea sovrana, un soffio ideale potente non la penetrasse tutta quanta. E Bizet pose a base del suo lavoro una frase singolare nella sua essenza tonale, e che esprime in guisa incomparabile gli ardori voluttuosi, e il fascino fatale di Carmen. La strana originalità di questa frase melodica, che impressiona tanto profondamente l'animo dell'uditore, lasciandogli un senso d'intensa tristezza, dipende in gran parte dal *modo* in cui è scritta, ed affatto estraneo alle teoriche comuni delle nostre scuole, sebbene non esca dal dominio di una teoria superiore, e che ha le sue ragioni nella storia dell'arte, nelle leggi fisiologiche della tonalità e nei principii universali del bello musicale.

La vita del dramma ferve e svolgesi nella *Carmen* nei momenti idilliaci ed appassionati: nel duo tra Don José e l'amica d'infanzia Micaela, quando questa gli parla dell'adorata genitrice; nel duo d'amore (secondo atto) nel punto in cui il soldato narra come serbasse in carcere il fiore lasciategli da Carmen, e quando questa lo affascina colle sue carezze e lo invita ai gaudii d'amore in mezzo alle rocce selvagge della Sierra. E più ancora nella scena in cui la gelosia s'impadronisce e fa strazio del cuore di Don José, chiamato a Siviglia dalla madre morente, ed obbligato a lasciare Carmen in braccio al suo novello amatore, il toreador Escamillo.

Il dramma già oltremodo teso, crudo, in questa scena si eleva poi al sublime della tragedia, nell'istante in cui la gitana, col suo sarcasmo, col suo sprezzo, col suo feroce insulto costringe Don José a ucciderla per averla, come Otello l'angelica Desdemona, troppo amata!

In tutte queste scene Bizet non si vale del *color locale*, se non come di un accessorio, non fa del nudo realismo, ma s'attiene al vero psicologico che è di tutti i popoli e di tutti i tempi; alle particolarità materiali sostituisce fatti morali universali, e la sua arte è libera da ogni convenzione. Bizet presenta sulla scena il reale, ma dopo averlo ritemperato nell'onda eterea dell'ideale e nell'aura vivificante dei mondi della immaginazione creatrice, dove seco eleva lo spettatore inconscio, dove infine lo incanta e commuove col talismano di una melodia profondamente espressiva e di una declamazione accesa dal parossismo della passione, e coi più inattesi e felici contrasti di affetti, di caratteri, di suoni, di ritmi, di colori e quanto altro mai può chiedersi al teatro, alla musica, al dramma.

Così, ad esempio, nel commoventissimo duetto finale fra Carmen e Don José, Bizet ora ti seduce col fascino arcano della melodia, come allorché il povero dragone di Almazia supplica quella volubile a voler ritornare a lui; ora ti atterrisce col recitativo drammatico, e precisamente nel punto in cui alla preghiera, al pianto succede l'estremo grido della esasperazione; final-

mente ti stupisce col meraviglioso quadro veristico che forma la imponente e commoventissima catastrofe dell'opera.

È veramente grande la scena in cui José, armato di navaja, colpisce in seno Carmen. S'aprono le cortine del circo ed escono festanti i toreadori: cozzano fra loro le fanfare di festa e le grida disperate della morente: risuona festante la canzone del torero — cui fanno contrasto i gemiti ineffabili dell'orchestra — e la desolata melodia in modo *Asbein*, che annuncia il compimento del destino fatale di Carmen, è qui novellamente rievocata quale inno funebre che s'eleva attorno alla salma della trafitta.

Se Bizet giunse a riportare nell'aringo della composizione melodrammatica una delle più splendide vittorie dei nostri giorni, gli è perché egli seppe segnalarsi maravigliosamente non solo nella pittura dei *quadretti di genere*, come nell'*avanese*, nella *seguidilla*, nella *canzone boema*, nel *bolero*, nel coretto canzonatorio dei monelli, nel coro voluttuoso delle sigaraie, nel quintetto dei contrabbandieri, nell'originalissimo *trio delle carte*, e nella scena in cui Carmen danza al suono delle nacchere, mentre da lungi i suoni chiamano a raccolta la guarnigione di Siviglia — ma altresì nello scolpire caratteri nuovi e passioni profonde, e soprattutto nel depurare il realismo da ciò che ha di troppo prosaico ed inestetico, e nel sublimare l'accento dell'anima agitata, i fenomeni intimi del nostro essere con una ispirazione che scende dagli eccelsi del bello. Bizet ama il verismo, ma nella sua opera artistica mai dimentica l'aureo assioma di Mozart: «*la musica deve essere sempre musica*». A chi l'osserva, lauri e corone; a chi lo neglige, i calci del Pegaso.

A. G. CORRIERI, *Il canto popolare siciliano I*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLII/3 1887, p. 24.

A. G. CORRIERI, *Il canto popolare siciliano II*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLII/6 1887, p. 49.

PAOLO FODALE, *Sulla ricerca del vero e del nuovo nelle Arti e specialmente nel melodramma*, «Il Teatro illustrato», XI/129 1891, pp. 139-40.

Il desiderio del vero e del nuovo, dopo aver fuorviato le arti belle dal campo ideale della natura al materiale, coll'andare in cerca della espressione di fenomeni, che per ciò che riguarda la musica non può raggiungersi, ha sconvolto nell'epoca nostra i criteri che informavano il melodramma dalle sue fondamenta.

Mentre la natura nella sua continua evoluzione si ripete costantemente con ordine mirabile in tutto e per tutto, nelle arti che ritraggono la loro essenza dall'obbiettivo e dal subbiettivo, ed in particolare nel melodramma, i credenti nel progresso infinito, andando in traccia di un vero e di un nuovo

inconcepibili, perché fuori dell'ordine universale, hanno confuso la poesia con la prosa, il sublime col ridicolo.

Nelle arti che ritraggono dall'obbiettivo della natura, come la pittura e la scultura, i propugnatori ed i seguaci di quelle idee innovatrici, volendo rappresentare il vero ed il nuovo, hanno sostituito il brutto e lo sconcio materiale, al bello ideale: e nelle arti che ritraggono dal subbiettivo come l'architettura e la musica, hanno sostituito il barocco ridicolo, al sublime.

Il progresso infinito, vagheggiato da irrequieti riformatori e innovatori, è soltanto ammissibile nella scoperta delle cose ignote, o nel perfezionamento di quelle sconosciute; non nello sconvolgimento delle idee, che tale può definirsi ciò che taluni dicono progresso, e che effettivamente è regresso.

Parlando del nuovo indirizzo dato al melodramma, è da osservare, che i riformatori per accostarsi al vero, hanno rigettato la forma melodica; e per trovare il nuovo hanno capovolte le regole armoniche. Infatti, sostituendo la declamazione al canto ritmico, credono aver raggiunto il vero; e sostituendo alle connesse successioni armoniche regolate dall'attrazione e repulsione dei suoni, le sconnesse successioni ricalcitranti alla legge tonale, suppongono aver trovato il nuovo.

Quanto siano fallaci tali criteri, credo che chiunque non parteggi per idee preconcepite, e che non sia invaso da cieca mania innovatrice, potrà osservare in poche parole, senza un grande sforzo d'eloquenza tribunitia per essere inteso.

Il melodramma non è causa prima; è l'effetto dell'unione di due arti espressive, la poesia e la musica. Non ritraendo la sua essenza dall'obbiettività, non ha forme reali, ma ideali, essendo il verismo l'antitesi dell'idealismo. Il melodramma essendo cosa fuori natura, perché gli uomini non esprimono gli atti della vita cantando e suonando, si ammette tacitamente l'ipotesi, che nel mondo ci siano popoli che parlino, mangino, bevano, dormano e muoiano cantando; e con questa supposizione si trasforma il mondo reale in un mondo ideale.

Per dar forma a questo mondo ideale, si supposeva ancora che gli uomini parlassero in versi; la poesia toglieva gli argomenti dalla storia, dalla favola, dal mito; descriveva la natura, i caratteri, gli affetti, le passioni e i loro contrasti, presentando come realtà palpabili, avvenimenti di un tempo passato o del tutto inventati; e la musica col linguaggio indeterminato dei suoni, avvalorava quello determinato della parola.

La poesia che si preferiva nell'antico melodramma era la lirica; perché con la simmetria dei suoi ritmi, dava vasto campo all'ampio svolgimento delle frasi e dei periodi melodici.

Oggi s'impiegano su per giù i medesimi mezzi; ma per passare dal convenzionalismo melodico, al supposto verismo declamato, il metro che nella

poesia si preferisce è l'esametro, onde potere far procedere la musica con spuntature di frasi parlanti, o a spizzichi melopeici; e procedendo in tal maniera si suppone aver condotto il melodramma dalla convenzione alla realtà.

A me sembra invece, che da un bello convenzionale, accettato da tutto il mondo colto e intelligente, siamo passati ad un altro non meno convenzionale di quello, ma più disagioso per le manifestazioni del melodramma; perché dalla melodia, figlia dell'estro e dell'ispirazione che commuove e inebria, siamo andati alla melopea, figlia del calcolo e della ragione, che annoia e agghiaccia. Quindi il verismo per le dette ragioni non si poteva raggiungere, né si è raggiunto nel melodramma; perché né la forma melodica, né la melopeica, sono veraci manifestazioni dei pensieri e degli atti della vita umana; ed essendo espressioni artificiali, sono ugualmente agli antipodi delle naturali, e perciò convenzionali.

A questo punto non si è fermata la riforma melodrammatica; poiché la critica ha già osservato che i personaggi non sono più la parte primaria, né l'orchestra la secondaria: ma che viceversa l'orchestra è divenuta la parte principale, ed i personaggi l'accessoria. Cosicché il melodramma è stato trasformato in opera sinfonica, o per dir meglio, *musica in dramma*, invece di *dramma in musica*.

Quest'altra riforma ha prodotto la confusione fra i due generi di musica; il vocale e lo strumentale.

Logicamente parlando, nella musica vocale la preminenza spetterebbe alle voci, e nella strumentale agli strumenti; salvo i casi speciali in cui le situazioni drammatiche e le masse corali, esigano l'equilibrio dei due elementi che compongono il melodramma. Ma il parallelismo per sistema, o la prevalenza dell'orchestra, è un'assurdità; perché l'intelletto simultaneamente non può seguire due procedimenti principali di carattere diverso, nel qual caso spesso accade essere frastornata dagli strumenti l'attenzione che esigerebbero le voci; o si produce la monotonia.

Queste ed altre osservazioni sono state fatte dalla critica al moderno melodramma. Ma ciò che essa ancora non ha osservato, si è l'impiego dei mezzi adoperati onde ottenere il nuovo nel cosiddetto vero, perché sfugge al criterio del pubblico nello stesso tempo che ne corrompe il gusto.

Sostituendo la melopea alla melodia, e trasformando il melodramma in opera sinfonica, il supposto vero dei credenti nel progresso infinito non era difficile a raggiungere, essendo solo un cambiamento di forma; ma introdurre il nuovo non era facile ottenerlo, perché all'armonia non c'era altra cosa da contrapporre.

L'armonia procede con regole fisse, con leggi immutabili come quelle della natura; e sintanto che non si scoprono altri sistemi armonici (non sa-

prei su quali principii), l'armonia, per quanto ne sia stato allargato il campo, sarà sempre regolata dalla tonalità.

Pertanto, senza ricorrere ad altri sistemi armonici, soltanto sconvolgendo il sistema vigente, questi pretesi riformatori hanno raggiunto lo scopo di introdurre il nuovo nel vero.

Il mezzo è stato semplicissimo; poiché è bastato *determinare arbitrariamente qualunque specie di accordi, sopra qualunque grado della scala*, senza tener conto del posto che a loro assegna la legge tonale, né delle nuove tendenze che danno ai suoni tali spostamenti; e collocando gli accordi maggiori nel posto che spetterebbe ai minori: viceversa i minori nel posto che spetterebbe ai maggiori: collocando gli accordi di settima di qualunque specie indistintamente sopra qualunque grado; e fra questi preferire quelli di seconda specie, che risultando naturalmente in un tono solo sopra diversi gradi, hanno il carattere più incerto delle altre specie; e che formati sopra tutti i gradi non fanno intendere più a quale tono essi appartengono: e, finalmente, praticando tutti gli accordi dissonanti, diatonici, cromatici ed enarmonici non solamente senza preparazione, ma ancora senza risoluzione.

Ecco, su per giù, le innovazioni che i partigiani del progresso infinito hanno introdotto nell'armonia. Innovazioni che hanno conseguenze deplorevolissime; non per coloro che della musica odono soltanto la successione dei suoni, come chi ascolta il mormorio di un ruscello, o il sussurrare del vento; né per quegli altri che odono e sentono le sensazioni dei suoni sopra i nervi acustici e fibre del cuore, ed ignari dell'arte musicale accettano ogni novità, non vedendo il contrabbando disarmonico che copre la bandiera dell'estetica; ma per coloro che non potendo più intendere la connessione dei procedimenti melodici ed armonici, si sentono sbalzati continuamente da palo in frasca, col cervello posto alla tortura.

Oggi, è penoso il dirlo, nella pratica dell'armonia, gli innovatori procedono come empirici orecchianti, anziché come profondi musicisti, non potendosi più sottoporre ad alcuna analisi, nessuna frase e nessun pensiero musicale.

Eppure, chi non sa, che collocando arbitrariamente gli accordi maggiori al posto dei minori, il secondo, terzo e sesto grado del modo maggiore, possono prendere sembianza di tonica, sottodominante e dominante in tre tonalità? Che collocando gli accordi minori al posto dei maggiori, il primo, quarto e quinto grado del modo maggiore, possono prendere sembianza di tonica e sottodominante in altre tre tonalità? E che l'accordo di quinta minore sopra qualunque grado della scala diatonica e cromatica può far prendere alla fondamentale carattere di sensibile?

Chi è che ignori, che la settima di prima specie collocata arbitrariamente sopra qualunque grado del tono principale, cambia la fondamentale in do-

minante e dà il presentimento della modulazione? Che quella di seconda specie, collocata sopra qualunque grado come la precedente, può cambiare la fondamentale in secondo, terzo e sesto grado in tutti i toni nel modo maggiore, o in quarto, quinto e ottavo in tutti i toni del modo minore? Che quella di terza specie collocata sopra qualunque grado cambia la fondamentale in sensibile nel modo maggiore, ed in secondo grado nel minore? Che quella di quarta specie sopra qualunque grado cambia la fondamentale in tonica o in sottodominante nel modo maggiore, o in terzo e sesto grado nel minore? E che la settima diminuita sopra tutti i gradi cambia la fondamentale in sensibile o in quarta maggiore in qualunque tono ed in ambo i modi? E per quale ragione risultano tali spostamenti nei gradi del tono principale, qualora si praticano arbitrariamente sopra di essi gli accordi naturali ed artificiali di qualunque specie? Perché i detti accordi, vanno a collocarsi nelle varie tonalità sopra quei gradi, ove risultano naturalmente nel tono principale per la *legge tonale*, che quanto più si vuole eclissare, tanto più essa risplende.

Ora, non ignorando tutto questo, si può seguire sconsigliatamente una moda importata d'oltremonte, che sconvolge il principio tonale senza sostituirne altro che possa regolare la facoltà percettiva, pel solo gusto di trovare il nuovo? Lo dico senza esitazione: a parer mio no; poiché si possono praticare arbitrariamente gli accordi naturali e artificiali di qualunque specie sopra tutti i gradi del tono principale, onde produrre varietà, ma a condizione di tener conto del grado che lasciano le fondamentali nel tono costituito, e quello che prendono nel tono da costituirsi; onde evitare le sconnesioni armoniche, che sono peggiori delle dissonanze senza preparazione; non facendo più intendere da dove si viene, né dove siamo, né dove si va: essendo la causa prima di tutte le astruserie.

La guerra fatta alla tonalità per introdurre il cosiddetto nuovo nel supposto vero, è la più ingiusta, la più insensata ed illogica; perché eclissato il sentimento tonale, è paralizzata la facoltà percettiva.

Si dice: la musica è fatta per tutti. Ne convengo; ed aggiungo: che tutte le arti belle sono fatte per tutti; ma nel solo senso di gustarne le varie sensazioni; perché giudici delle ragioni del bello, del brutto, del buono, del cattivo, sono soltanto i *competenti*; cioè quelli che per dottrina non confondono il progresso col barocco e con lo strano, accettandoli come figurini di moda.

Si dice: ogni epoca dà la sua impronta alle arti. Lo ammetto; ma non tutte le impronte meritano essere conservate; e molti fatti potrebbero allegarsi di giusti, sebbene tardivi, ostracismi.

In riguardo poi alla musica, scopo principale di queste mie povere parole, dico: che da Haydn, Mozart e Beethoven, a Rossini, Donizzetti e Bellini (tacendo per brevità di altri celebri compositori), se sono varii i concetti

dei loro lavori, i mezzi per estrinsecarli sono identici; perciò l'impronta è unica, e resterà incancellabile.

Come nelle lingue, per comunicare i pensieri, oltre alle parole occorre la loro costruzione grammaticale; così nella musica, oltre alle note, occorre la loro coordinazione, che è subordinata alle leggi tonali.

Questa regola non ammette eccezioni; e nella musica fuori di queste leggi, c'è il *buio*, l'*incertezza*, il *caos*.

Giovani, che vi siete dedicati al culto delle musicali dottrine, a voi son dirette queste poche parole che vorrei impresse nelle vostre menti a caratteri indelebili; non a questa eletta schiera di egregi professori che mi seggono attorno, i quali non hanno alcun bisogno di ascoltarle; a voi, che dovrete ricondurre l'arte italiana all'antico splendore, se la fortuna vi arriderà nella carriera, come io debbo augurarvi. Non crediate doversi a cocciuta pedanteria il tempo adoperato insegnandovi regole, che poi trovate manomesse nella moderna pratica dell'armonia da coloro che si nutrono di velleità innovatrici, senza vagliarle al vaglio della ragione. Non cercate il nuovo nelle strane contorsioni armoniche, sistema isterico o epilettico che già si è propagato malauguratamente come per contagio in ogni genere di composizione, sia essa vocale o strumentale, per sala o per teatro. Volete essere logici, invece d'innovatori incoscienti? Riconducete le voci ai loro registri regolari: non sillabate declamando sulle note su cui soltanto si può vocalizzare: non abusate degli effetti di sonorità, e proporzionate sempre la forza strumentale alla vocale: ponderate i concetti, e procurate che siano nuovi: ma soprattutto badate alla *chiarezza* e *purezza* dello stile, all'eleganza della forma; e vi mostrerete al mondo artistico degni seguaci dell'antica scuola italiana.

ABELE ENGELFRED, *I "Medici" di R. Leoncavallo*, «Rivista musicale italiana», 1/1 1894, pp. 95–116.

ERCOLE ARTURO MARESCOTTI, *La canzone popolare nel teatro*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/43 1896, pp. 713–5.

Già in un altro mio articolo ebbi occasione di accennare ai tentativi di qualcheduno dei nostri musicisti contemporanei, per infondere, a mezzo delle melodie popolari, un po' di sangue nuovo al teatro musicale. E fra le teorie che sorgono ogni giorno, questa mi sembra tale da vincerle tutte.

Noi domandiamo alle arti di concorrere simultaneamente alla rappresentazione dell'opera, ciascuna apportando nell'insieme quella parte contributiva dalla stessa loro essenza.

La pittura, che si piega facilmente al pensiero e ai capricci dell'artista, riprodurrà a' nostri occhi i luoghi nei quali l'azione dovrà vivere e muoversi. La poesia preciserà con la nitidezza delle sue definizioni i sentimenti espres-

sivi, che la mimica è insufficiente a tradurre. La musica, infine, entrando in campo laddove cessa il potere delle altre arti, dovrà completare, a mezzo delle sue emozioni suggestive, l'impressione che le altre arti non saranno riuscite che ad accennare, mettendo a nudo, con la sua potenza addizionale, le sensazioni più profonde e i pensieri più riposti dei vari personaggi.

Sebbene io sia più disposto a considerare la musica come un elemento di sensazioni assolutamente completo, capace di avvincere e di commuovere senza il concorso della parola, sono però convinto che, per l'applicazione ragionata, nel teatro, delle melodie proprie al suolo e, se possibile, all'epoca in cui si svolge l'azione, si lascerebbe una buona volta da parte il dominio puramente musicale, in cui l'autore non mette mai in mostra che la propria personalità, sempre la stessa, qualunque sieno i caratteri, per entrare in pieno nella realtà drammatica, dove, pur conservando interamente l'originalità del proprio temperamento, l'artista si servirebbe, per esprimere le sensazioni dei suoi personaggi, di una lingua perfettamente omogenea con la ricostruzione archeologica dell'epoca — decorazioni, costumi, accessori.

Giunti ad un certo grado di civilizzazione raffinata, le arti, esaurite per lo sforzo dei loro produttori in cerca continua di nuove forme, tendono — come lo prova d'altronde la storia artistica del mondo — tendono al solito eterno ritorno al principio, a ritornare cioè al culto dell'idea prima, semplice e rigorosa. Perché quest'evoluzione? Per il semplicissimo motivo che il pensiero umano, sincero e vario, non fa della forma che un accessorio e che, dopo tutti questi lavori di combinazione, che vivono la durata della moda, il pubblico intelligente domanda di ritornare al culto dell'emozione pura, lasciando all'idolo adorato per poco tempo gli artifizi dell'abbigliamento e tutte quelle belle apparenze, che dissimulano malamente le sue deformità e le sue magagne.

Il sistema polifonico attuale, meraviglioso, poiché permette, nell'opera, a ciascuna parte di vivere un'esistenza propria e indipendente: le combinazioni dei vari timbri, tracciati con l'intento di porre ciascun disegno al piano luminoso che deve occupare nell'insieme: tutto ciò fra le mani di artisti intelligenti presenta innegabilmente un interesse non da poco; ma vi ha una cosa che, malgrado tutto, nessuno può disconoscere, poiché ogni giorno più ci è confermata — la necessità di trovar delle idee nuove e, per questo, di chiedere alla modificazione delle nostre leggi tonali delle risorse, che non possiamo affatto sperare dal sistema attuale.

Follia! diranno i teorici. Esiste nel tale accordo una nota la cui potenza di attrazione è innegabile, e quest'altra, il cui carattere determina nettamente una tonalità? A questi signori è facile rispondere: voi apprezzate in tal modo gli aggregati sonori per ragioni di abitudine, la miglior prova della vanità di

tutte le regole è precisamente nella vaghezza che provate all'audizione di certe frasi musicali, assolutamente estranee al nostro sistema tonale.

Fra queste *melodie*, raccolte pazientemente da certi nostri eruditi, molte serbano, nella loro linea melodica, un'assoluta indipendenza, conforme in realtà alla natura spontanea della loro origine: traduzione che nessuno può tentare di modificare, poiché derivata schiettamente dallo stato dell'animo di una natura non deplorata da nessun partito preso di alcuna scuola, né dal ricordo di lavori già intesi: sono vere piante selvagge, germoglianti sull'orlo della via e il cui robusto profumo riempie tutta l'atmosfera.

Meravigliosamente disposto nel suo organismo nervoso, l'uomo canta per istinto. La musica, nella sua forma più semplice, la *melodia*, è un bisogno assoluto della nostra natura: e sia che zampilli come immediato risultato di impressioni di una moltitudine chiedente a questo linguaggio degli dei ciò che le parole sono impotenti a tradurre, e sia che interpreti sensazioni personali, essa vibra sempre dell'emozione di un solo.

Qualunque possa essere l'avvenire serbato alle produzioni d'oggi, è però certo che nel periodo attuale esiste un potente desiderio di *arte vera*, che basterebbe a caratterizzarlo nettamente e a renderlo nell'avvenire lo studio di questo nostro periodo particolarmente interessante. Mai forse come oggi si è manifestato un eguale desiderio verso forme nuove, sì che anche quelli stessi che, per uso, basano sugli antichi dogmi, non tentano che molto lievemente di resistere alla corrente che ci trascina verso l'ignoto.

Che ne uscirà da tutto questo? È difficile presentemente poter formulare un'opinione qualunque in proposito. Ma è certo che quegli artisti, i quali non acceca nessun partito preso, questo scoglio fatale a tutto il progresso, riconoscono che, nell'applicazione, Wagner stesso è rimasto ben addietro alle dottrine da lui professate. Tuttavia può avvenire che, sotto l'influenza della sovraeccitazione artistica di questo fine di secolo, conseguenza immediata dell'atmosfera sociale che ci attornia — può avvenire che si vegga un giorno o l'altro sorgere il Messia dell'epoca, colui al quale spetterà la gloriosa, ma formidabile missione di sintetizzare in un vero capolavoro le nostre aspirazioni, i desideri della nostra razza.

A voler bene osservare, il dramma lirico completo non esiste ancora e possiamo considerare le opere attuali come appartenenti essenzialmente ad un genere ibrido, ancora mal definito, il cui contatto con l'*opera*, nel senso assoluto del vocabolo, è però di un'evidenza incontestabile. Bisognerebbe d'altronde disconoscere le leggi che presiedono alla trasformazione della concezione artistica, per supporre un solo istante che il passo possa essere fatto di un sol colpo.

Fra le molte riforme compiute o in via d'essere, quella che sino ad oggi ha dato i più apprezzabili risultati, in Italia almeno, è certo quella riguar-

dante la questione prosodica. Non dispiaccia agl'intransigenti, ma dubito fortemente che nella stessa Germania si sieno preoccupati quanto noi di ciò che è accentuazione sillabica della parola.

La messa in scena, che perfettamente ricostituisca il vero nel teatro, non ne dubitiamo affatto, è una vera utopia. È bene evidente che, malgrado gli immensi progressi fatti dalla messa in scena, malgrado la quantità di ricerche e gli intenti molto artistici nelle decorazioni, è bene evidente che si resterà sempre al di sotto della realtà e lo spirito immaginativo, quello che nella musica e nella poesia evoca delle immagini, quello in virtù del quale il verso o la frase melodica produce un senso di vita o di pien'aria, di piena luce, non potrà a meno di provar sempre delle amare disillusioni, se, sola fra le arti destinate a combinarsi a vicenda, la musica resterà indipendente dall'assieme e si terrà assolutamente estranea al colore del paesaggio e al carattere particolare degli individui.

V'è mai capitato di rimaner freddi, in teatro, alla presenza di opere letterarie o musicali, che alla lettura vi avevano vinto con un'emozione sincera e profonda? Se sì, quale dissolvente causa ha dunque distrutta sulla scena l'azione drammatica, che vi aveva interessato tanto? Qual vizio di costruzione, nell'edificio che vi appariva il giorno innanzi così intelligentemente distribuito?

Forse la causa è nella *mananza di relazione* fra il *dramma interamente fittizio*, creato dal poeta e la *materializzazione* sotto una forma precisa e definita del soggetto messo in opera.

Sulla scena, scenari e costumi, vi danno l'impressione di un ambiente che, in seguito, sentimenti e linguaggio prestati dall'autore ai suoi personaggi smentiscono, sì che ne viene un'evidente contraddizione fra i due elementi integranti del dramma, la parte psicologica e la parte puramente rappresentativa.

Alla lettura, invece, la sensazione provata non destava nel vostro spirito che delle immagini d'ordine convenzionale, troppo fugaci perché fosse possibile percepire il punto preciso in cui cessava il contatto dei due elementi.

Un dato artista, la cui immaginazione è facile a vagare, passando passo a passo da un genere ad un altro, mancherà spesso, a dispetto della sua arrendevolezza di mano, di quel non so che fa dell'opera vera. Le sue produzioni, nelle quali apparirà pur schiettamente il desiderio di rendere dei caratteri nei quali qualche volta il genio zampillerà, nelle sue sfumature, di un'infinita delicatezza, rimarranno, in ragione della sua individualità assorbente, individualità che non può a meno di atterrare in ogni personaggio il colore pittoresco e la vita vera, rimarranno ottimo regalo per i soli buongustai. Applaudiranno un'opera elegantemente scritta e divideranno le impressioni dell'autore, ma non potranno a meno di rimproverargli la sua impotenza a

dare ciò che domanda innanzi tutto il teatro moderno: *la riproduzione della vita sotto le sue multiple forme*.

È qui che dovrebbe intervenire come regolatrice della fantasia dell'artista la *canzone popolare*. Per l'adozione delle forme melodiche e modali, per l'impiego di questa o di quella formola armonica ci si varrà di quelle proprie all'epoca o all'ambiente in cui l'azione si svolgerà: l'autore si creerà così una lingua veramente viva e che le risorse della moderna tecnica gli permetteranno di appropriare al testo del dramma con grande facilità.

Molti compositori del nostro secolo hanno, è vero, introdotto delle arie popolari nel teatro, ma piuttosto a titolo di episodio e quindi di breve momento. Nessuno fino ad oggi ha pensato a sviluppare la propria azione drammatica su un tessuto musicale basato sulle idee che qui abbiamo enunciato.

Vi ha qui, credo, un tentativo molto interessante, ma che potrà essere soltanto tentato da un musicista, la cui autorità sarà superiore ai sarcasmi degli sciocchi e degli invidiosi.

NINO ABATE, *I fuorviati*, «La nuova musica», II/22 1897, p. 1.

LUIGI TORCHI, «*Iris*», *melodramma in tre atti di Pietro Mascagni*, «Rivista musicale italiana», VI/1 1899, pp. 71-118.

NINO ABATE, *Degenerazione*, «La nuova musica», IV/41 1899, pp. 29-30.

2. Soggetto verista

AMINTORE GALLI, *Carmen*, *dramma lirico in quattro atti di H. Meilhac e L. Halévy*. *Musica di Giorgio Bizet*, «Il Teatro illustrato», I/«numero di saggi» 1880, pp. 3-7.

GIULIO ROBERTI, *Carmen di Giorgio Bizet al Teatro Regio di Torino*, «Il Teatro illustrato», I/3 1881, pp. 4-7.

A. DE MARZI, *La Carmen a Genova*, «Il Teatro illustrato», III/27 1883, pp. 43-4.

GIANNOTTO BASTIANELLI, *Le nuove tendenze dell'opera italiana («Semirama» di Ottorino Respighi)*, «La Voce», IV/43 1912, pp. 915-6.

3. Vero e genere melodrammatico

FRANCESCO SARCEY, *Del Naturalismo e dell'Idealismo nell'Arte. Gli apparati scenici*, «Il Teatro illustrato», III/34 1883, pp. 150-4.

AMINTORE GALLI, *Musica ideale. Del bello nella musica con parole e del bello nella musica indipendente. Della musica strumentale. Sua egemonia estetica su ogni altro genere di musica, sua spiritualità e sua potenza ideale*, «Il Teatro illustrato», VII/76 1887, pp. 61–2.

AMINTORE GALLI, *Fonti dell'arte. Del vero e del verosimile; il reale e l'ideale. Il bello per il bene e l'arte per la civiltà*, «Il Teatro illustrato», VII/79 1887, p. 98.

La sola bellezza nelle opere d'arte non è l'ultimo termine cui convergono le nostre aspirazioni, ma questo è il vero. E qui nasce una domanda: in che differenzia il vero dal falso (in arte), e il verosimile dall'inverosimile?

Quanto cade sotto il dominio dei sensi appartiene perciò al *reale*, al *vero*: reale, e vero quindi — e come! — è l'universo del quale l'uomo è un atomo senziente e pensante, che gioisce, soffre, vuole ed opera, ed è anzi una piccola riproduzione dell'universo medesimo, per il che l'uomo fu detto un *microcosmo*. Quando l'uomo raccoglie in sé le immagini degli oggetti, o delle cose che lo circondano, e le riproduce tali e quali sono effettivamente, senza renderle né più belle, né più brutte di quello che sono di loro natura, in tal caso la di lui opera d'arte appartiene al *verismo*, al *realismo*, o al *naturalismo* come dicono altri.

Oggi questo sistema d'arte sembra essere il preferito tanto nella pittura quanto nella letteratura, e fa pure i suoi tentativi nella musica, sebbene questa poco o punto si presti. Il Cremona, il Sardou, il Guerrini, lo Zola, la nuova scuola musicale Francese, nella quale già richiamarono l'attenzione del pubblico i David e i Bizet, lo provano.

Ma il verismo, o il realismo, non è sorto da ieri.

E del *vero* fu innamorato così barbaramente l'ateniese Parrasio, che, per dipingere lo strazio di Prometeo, fe' acquisto del più nobile e del più venerando vecchio d'Olinto, allorché questa città fu espugnata ed arsa da Filippo il Macedone, e i cittadini venduti come un armento.

Quale afflizione dovesse essere scolpita sul volto del vegliardo languente per fame, crucciato per aver perduta la patria, la libertà, i figliuoli, le ricchezze, tutto, non è chi non se lo figuri; eppure non pago Parrasio di questa vivente personificazione del dolore, e volendo sotto gli occhi uno spettacolo ancora più desolante, a fine di poter ritrarre con maggior verità l'espressione del viso addolorato, lo sforzo dei muscoli, il lividore delle membra, fece stendere ignudo l'infelice e con tanta violenza straziare da toglierlo di vita!

L'animo rifugge da tale nefandità: essa prova a che possa condurre il fanatismo artistico e la crudeltà dei tempi.

Se questo realismo offende l'umana coscienza, le intemperanze cui si abbandona il realismo odierno spesso ripugnano al sentimento morale, in ispecie allorché si tuffa a gola nella materia e fa suo oggetto quanto si ha di più ributtante nella civetteria delle donne galanti, nel putridume della clinica e in quanto vi ha di più abietto al mondo. In un dipinto di magistrale pennello, ci è toccato di vedere una donna nella opulenza della giovinezza, colle vesti discinte e nel massimo disordine, sdraiata su ricco giaciglio, immersa nell'ebbrezza dei sensi, e dalla cui bocca semiaperta sembrava espandersi l'acre profumo di bacchiche libagioni; i ninnoli muliebri sparsi sul variocolorato tappeto e i frantumi dei calici e delle anfore si sarebbero dette armi abbandonate su un campo di oscena battaglia: e tale pittura fatta scopo unico della tela! Bella è la Baccante veduta attraverso al prisma della mitologia, la Baccante divinamente ispirata, coperta di pampini, agitante il tirso dionisiaco, ma nauseante è la donna vinta dal vino e schiava del vizio.

La ignobile realtà mai non potrà essere oggetto dell'arte, né in essa potrà mai compiacersi il nostro sentimento, se essa è scambiata con lo scopo dell'arte medesima. L'arte è sorella del *vero*, ma del *vero eletto*: non fa fascio di ogni erba, ma ghirlanda di ogni fiore, come diceva il Caro, perocché a noi sembra che tutto quanto si fa debba prefiggersi di migliorare i costumi e la natura dell'uomo, e non già di peggiorarla.

Salvator Rosa ammendò la sua illecebra Frine col virtuoso ideale di Lucrezia, e il tipo uscitone fu una splendida creazione del genio baciato dall'ideale. La natura è l'arte del creatore, l'imitarla è l'arte dell'uomo; ma *l'arte per l'arte* ad ogni costo è infinitamente pericolosa per chi ammette che fine ultimo d'ogni nostra operazione debba essere il *bene*.

Gli stessi filosofi dell'antichità non sapevano disgiungere il *bello* dal *bene*: Platone si vale di questi due vocaboli come fossero sinonimi.

Dopo il reale e il vero, intesi esteticamente, e cioè irradiati dalla luce dell'ideale, abbiamo il *verosimile*, il cui campo è così vasto da soddisfare pienamente ai voli della fantasia dell'artista. Il *verosimile* si basa sull'innata facoltà che abbiamo di crearci un ordine di cose superiore a quello del mondo reale: è una delle prove della spiritualità della natura umana.

Allettato da una prima salita, chi si avventura sui giochi dell'Alpe sente il bisogno di guadagnare nuove cime, e pervenuto a queste, ne scopre di nuove neppure sospettate.

Così avviene nel mondo del pensiero: trasportati che siamo in una nuova ed alta sfera ideale, diventa verosimile quanto tale non è nell'ordine naturale delle cose. Donde la creazione di certi tipi ideali di donne, di divinità; donde un linguaggio che si eleva al soprannaturale. È in questo nuovo regno dello spirito che a noi sembra sentirci approssimare a quella vita per eccellenza cui anela l'anima nelle sue estasi divinamente poetiche.

Non appena l'assorgimento dello spirito ci conduce fuori dei confini della vita ordinaria, e ci innalza ad un mondo ideale, la nostra parola assume l'armonia del suono musicale e del numero poetico, ed abbiamo così la tragedia in versi e il melodramma: in questo la parola, oltre al prendere l'accento prosodico, s'ingemma della bellezza dei suoni e si anima della vita dei ritmi musicali.

All'ordine reale, nell'arte rappresentativa, corrisponde la commedia parlata, ed all'ordine fantastico corrispondono la tragedia e il melodramma, e questo più di quella per l'indole idealissima, tutt'affatto spirituale del linguaggio dei suoni. Epperò all'uomo è tanto connaturale — e verosimile — la rappresentazione in forma di commedia come quella in forma di tragedia e di opera.

Per lo stesso motivo che l'uomo sale coll'immaginazione di sfera in sfera fino al sommo ideale, così sono pure nella sua natura sentimentale ed intellettuale il dramma e il melodramma fantastico, la tragedia, ed ogni fatta di creazione, le quali tanto più saranno ricche di valore estetico quanto più riusciranno a commuovere, ed altrettanto saranno da lodarsi quanto più mireranno a nobile scopo finale, purché l'artista, postosi in un dato elemento, sia pur fantastico, e creati personaggi ideali, si mantenga costantemente coerente a sé stesso.

Si sa che il Manzoni ebbe a disapprovare la *fusione* del *fantastico* col *reale*, appunto per evitare nel *concetto* dell'opera d'arte brusche transizioni e *salti mortali* dall'uno all'altro genere, e contrari ai modi ed alle leggi di natura. L'alternarsi del reale coll'ideale potrà riuscire *interessante* in qualche parte, ma nel suo tutto lascerà il nostro spirito non soddisfatto, perocché questo trova il suo naturale e pieno soddisfacimento solo nel *vero* e nel *verosimile*, e non nell'accozzaglia di questi due elementi, così opposti fra loro; e quando l'artista voglia farne l'esperimento deve trasformare gradatamente il passaggio da un elemento all'altro, come in Milton, in Dante, in Goethe, lasciando però sempre il predominio all'elemento vero ed umano.

Sul nostro orifiamma non vogliamo le parole: *l'arte per l'arte*, ma *l'arte per il bello*, l'ingentilimento dello spirito, l'arte *per la civiltà*. Ogni diletto, ogni compiacimento estetico non deve essere che *mezzo* il quale raggiunga uno scopo, e questa sia la benefica educazione dell'anime e del costume.

Così intesero l'arte i grandi dell'antichità, da Omero a Dante: così deve intenderla chi non voglia farne un vano trastullo dei sensi, quale è fra i popoli non per anco beneficiati dalla luce divina del progresso.

L'intera vita dello spirito e dell'anima può dirsi un'opera d'arte, che ha un supremo ideale: è innegabile il vincolo che stringe il sentimento coll'intelligenza.

Morale, religione, arte, appartengono all'ideale, e la teodicea e l'etica non sono che il grado sublime dell'estetica.

MASSIMILIANO SCHASLER, *La verità storica dei caratteri drammatici*, «Il Teatro illustrato», IX/ 102 1889, pp. 94-5.

AMINTORE GALLI, *Il musicista*, «Mascagni», numero unico 1891, pp. 1-7.

Non vi sono grandi fatti senza grandi cause. Il grande fatto, è da qualche tempo — nel campo melodrammatico —, l'inno entusiastico che prorompe da ogni petto, e tra noi e oltr'alpe, all'indirizzo della *Cavalleria rusticana* del Mascagni; le grandi cause risiedono nella natura veramente eccezionale del nuovo lavoro.

La *Serva padrona* del Pergolesi, che inaugurò la commedia musicale in Italia, e portò una rivoluzione nell'opera francese; la *Buona figliuola* del Piccinni, delizia del pubblico per oltre un mezzo secolo; la *Nina pazza per amore* del Paisiello, idillio che colla sua naturalezza d'espressione strappava le lagrime al pubblico di cento anni fa; il *Tancredi* di Rossini, delirio dei Veneziani, e che provocò l'apostasia artistica di Meyerbeer, allorché il grande Berlese abbandonò la scuola del Vogler per la nostra; il *Freischütz* di Weber, col quale sorgeva in Germania la scuola melodrammatica romantica; il *Pirata* del Bellini e il *Nabucco* di Verdi non ebbero, al loro apparire, l'apoteosi gloriosa della *Cavalleria rusticana*.

Il successo inaudito del Mascagni fu opera di reazione: il giovane maestro celebra l'arte non nel delubro misterioso di sacerdoti impostori, ma in mezzo ai campi profumati dai fiori e sotto la lucente volta del cielo italico: egli è figlio della schiettezza e della sincerità artistica, fonte inesauribile di bellezza, di poesia, d'amore.

E il Mascagni non si ispirò a miti, a leggende, a saghe iperboree, ma corse col pensiero il mondo degli uomini, e si fermò nella plaga dove fiorì il genio di un poeta naturalista per eccellenza.

E un gusto Teocriteo si diffonde nella florida creazione del fortunato musicista, di questo alunno della verità drammatica, trasportata nel dominio dell'opera: in lui anzitutto la semplicità del linguaggio e la nuda realtà dell'azione, così pittoresca, e che può dirsi una fotografia di costumi; poscia l'onda sensuale, ardente della vita e delle passioni.

All'idillio antico, svolgentesi tra gli olmi e gli oleastri, alle nozze della vergine natura, allietate dal suono delle agresti zampogne, è sostituita la crudezza moderna, la vendetta selvaggia, non mitigata dall'inno della Fede e del perdono. L'antica semplicità, onde si piacque il Mascagni, la rompe con tutti i complicati drammi alla moda, nei quali spesso gli accessori sopraff-

fanno l'argomento principale — e con le sue note il giovane poeta dei suoni dà alla parola e al sentimento un nuovo essere e la divina irradiazione del bello.

Mascagni non è un distillatore di accordi, ma il musicista del cuore: egli non segue nessuno, scrive come si sente trascinato a scrivere, come gli insegnò, più che la scuola, la propria natura. Gli è perciò che, non altrimenti di un grande — Bellini — egli è essenzialmente e sempre melodico.

E la sua melodia egli non la relega nel *golfo mistico* dell'orchestra, ma l'affida al personaggio scenico, il quale ha così — come nei migliori tempi della musica italiana — un linguaggio espressivo suo proprio e di grande potenza sentimentale.

Il successo del Mascagni è un ammonimento ai giovani compositori: non vi ha bisogno d'essere profeti per antivedere l'indirizzo che prenderà da oggi in avanti il melodramma nazionale; il convenzionalismo ha ricevuto un colpo mortale, il bello che sorge è quello del vero, ma del vero che ha un profondo significato e un interesse degno di essere oggetto dell'arte.

Subito dal preludio si avverte che il linguaggio musicale del nuovo operista è quello della sentimentalità tradotta in affascinanti melodie. Il Mascagni afferrò con mente gagliarda il soggetto, e tratteggiò nella prefazione strumentale della sua opera con grande magistero e somma efficacia: è una specie di preludio-prologo in cui la passione di Turiddu per Lola è espressa nella canzone siciliana, riuscitissima, che odesi dietro il sipario, ed alla quale risponde, incarnato nell'orchestra, il grido esasperato della povera Santuzza.

Le campane suonano a festa: è il dì di Pasqua, e una melodia fluida, dolcissima, scorre limpida e zampilla come onda di ruscello a mezzo un tappeto d'erbe e di fiori, e questa melodia, cui gli strumenti in legno imprimono un carattere bucolico serenamente giulivo, si varia, prende i più diversi colori, e, a poco a poco, prepara il coro dei contadini e delle contadine: si canta la bellezza della natura vegetante, e ognuno si dispone a solennizzare la Resurrezione di Cristo: l'intreccio dei due Cori, con motivi diversi, è un tratto di gran maestro.

La *sortita* di Alfio, senza costituire uno dei pezzi capitali dell'opera, è molto caratteristica, e concreta bene il concetto generale delle parole: è nella forma strofica tradizionale della canzone, epperò il primo pensiero ritorna anche con parole diverse, come si usa da secoli in tutti i pezzi del genere; ben elaborata la chiusa, a imitazioni (proposte e risposte melodiche con un tema unico) tra le voci del coro.

Dalla chiesa risuonano i severi accordi dell'organo: s'innalza un solenne *alleluja* sopra un canto ampio, svolto con rigore di pensiero e immagini piene d'estro, e si perviene ad una espansione di sentimento sentita e viva come si

dà, più che altrove, tra i popoli meridionali, dove il fanatismo, oggi per un santo domani per una danzatrice, impera sovrano.

Anche qui la melodia fluisce tranquilla, carezzevole e produce in chi la ode un senso il più grato.

Rimasta vuota la scena, col racconto di Santuzza incomincia il dramma. La infelice ragazza narra a mamma Lucia la storia del proprio amore e scoppia in pianto nello svelare la sciagura che le è toccata. Quel ritmo originale, che ricorda il peonico antico, rivestito dei suoni della tonalità minore, sempre simpatica e toccante, lo sviluppo logico, incalzante della melodia, nuova, bellissima e piena di espressione, e identificata a meraviglia colle parole, fanno di questo racconto una delle gemme dell'opera.

Fra i più potenti duetti, nello stile drammatico-musicale moderno, ha preso posto quello tra Santuzza e Turiddu. Gli scontri della povera ragazza, rivolti al seduttore, e la freddezza cinica di questi, sono tradotti con note palpitanti di vita reale, senza convenzionalismi di sorta e senza cercar altro che non sia la verità dell'espressione; la parte dialogica del duetto acquista unità dalla melodia, che svolge colorita, copiosa, irresistibile. Le passioni, giunte al parossismo, ricevono a un tratto nuovo incentivo dalla voce di Lola, che modula uno stornello amatorio, imitato da un grazioso canto toscano. La scena successiva, tra Turiddu, impacciato, e le due donne, è un quadretto genialissimo e degno di un pittore di genere.

Il duetto tra Santuzza e Turiddu continua, e poiché le passioni pervengono al loro massimo grado di forza e di contrasto — tra l'affetto vivo della donna e l'indifferenza glaciale del giovane —, così il musicista lascia libero corso ad una melodia — già proposta nel preludio — mesta e supplichevole, largamente svolta, senza rinunciare a nuovi temi secondari, voluti dal cambiamento degli stati d'animo dei personaggi, pur lasciando trionfare la melodia capitale, solo interrotta dal declamato di Turiddu e dalla imprecazione della tradita «A te la mala Pasqua!... Spergiuro!».

Il duetto tra Santuzza ed Alfio porta al sommo la tensione del dramma e l'esasperazione di Santuzza, che rivela al carrettiere l'infedeltà della moglie. Il brano «Ad essi non perdono» di Alfio suona terribile, e già prepara la fine sanguinosa dell'azione.

Ma prima di giungervi, il Mascagni ci trattiene con una pagina che forma spiccata antitesi colla precedente.

L'elemento religioso, che si suppone simultaneo all'azione, anche quando non s'odono più canti sacri, si manifesta ancora una volta nell'intermezzo strumentale: il dolore di Santuzza, i suoi spasimi, i suoi strazianti singulti sono espressi dall'orchestra (strumenti d'arco): l'elemento liturgico è rappresentato dalle armonie gravi e magniloquenti dell'organo.

Senza soffermarci su altro grazioso bozzetto, intercalato nell'opera, qual è il coro «A casa, a casa», una cosuccia di schiettezza melodica purissima, né tenendo conto del brindisi, come pezzi ornamentali, veniamo alla sfida, pei suoi particolari notevoli, e soprattutto a quella rivelazione gentile e affettuosa che è l'addio di Turiddu alla madre, e nella quale c'è tanto cuore, tanto elemento e motivo da scuotere lo spettatore più freddo e gli stessi nemici dichiarati della melodia nostrale e della musica intesa come arte di sentimento.

Dato l'ultimo bacio alla madre Turiddu va incontro alla morte: l'orchestra innalza un canto appassionato — il motivo caratteristico di Santuzza — poi si fa silenzio: un mormorio lontano fa presentire la tragedia avvenuta, e una donna, atterrita, precipita in scena gridando: «Hanno ammazzato compare Turiddu!».

Mai nel teatro d'opera videsi una scena più realista di questa: Mascagni e i suoi librettisti fecero bene a conservarla nella sua forma originale, quale cioè fu creata dal Verga.

È indicibile l'impressione ch'essa produce sul pubblico: la bellissima opera, come ebbe un principio nuovo e di grande artistica bellezza, così ha una chiusa non vinta in effetto drammatico da niun'altra, se si eccettui quella della *Carmen*, la ispiratrice dell'avventurato e geniale compositore Livornese.

E la pittura dell'ambiente, delle passioni, del dramma, offre una varietà di ritmi pieni di estro, ora *contratti* con violenza, ora *dilatati* con ispirato abbandono, appunto come volevano e l'espansione e l'espressione degli affetti; — l'armonia è piccante, gli accordi si atteggiavano in guisa insolita e provocano sensazioni inattese; — l'orchestrazione mai languida, mai tormentata ma vigorosa, policroma, chiara, con amalgami sempre acconci alla situazione drammatica; — infine un'onda di poesia fluisce dall'artistica compagine, travolge irresistibilmente nella sua corrente magnetica e forma la delizia dello spettatore nato alle impressioni di una bellezza artistica semplice e verginale.

In tutto ciò sta la causa precipua del successo che ha in questi ultimi mesi risvegliata la vita — da tempo sì languida — del teatro melodrammatico italiano.

Alle elucubrazioni snervate e snervanti dei moderni alchimisti della musica, Mascagni ha contrapposto l'arte naturalista, sincera, il vero: in una parola egli contrappone alla noia il diletto!

GIROLAMO ALESSANDRO BIAGGI, *Rassegna musicale. La operosità dei compositori italiani; il melodramma secondo gli avveniristi*, «Nuova Antologia», XXVI/7 1891, pp. 546-74.

VITO FEDELI, *Verismo?...*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII/10 1892, pp. 150–1.

Mai, forse, l'arte nostra si è trovata in uno stadio di incertezza e di smarrimento eguale a quello che essa ora attraversa. Sfruttato, esaurito il vecchio sistema, ai moderni compositori veristi non rimane altra speranza di riuscita che rinvenire la nuova via, il nuovo ciclo di trasformazione che presto l'arte dovrà subire per necessaria evoluzione e trasformazione delle cose.

Non si può negare che in Italia, quantunque negletti totalmente dal Governo, gli operisti studino e si cimentino spesso — troppo spesso — al giudizio del pubblico, mostrando le migliori attitudini, i più perseveranti propositi; ma fino ad ora anche i più fortunati ed encomiabili tentativi non ci hanno rivelato nulla di nuovo o solamente approssimativo a quello che dovrà preludere alla tanto invocata innovazione.

Le opere dei giovani compositori moderni si somigliano tutte. Hanno quasi tutte quella uniformità di confusa polifonia melodico-strumentale, quel caos di modulazioni sconnesse, quella varietà infinita di piccoli disegni melodici niente o male sviluppati che, nell'insieme, rivelano tutta la incertezza del compositore, preso evidentemente fra le vecchie tradizioni, i canoni imprescindibili con cui fu iniziato, e il desiderio febbrile di migliorare l'arte, scoprendo la nuova via che i più recenti progressi e le esigenze del pubblico devono additare.

È ozioso qui dimostrare come tali innovazioni nell'opera debbano basarsi principalmente sulla sola musica, riguardando il libretto solamente per quello che si riferisce alla disposizione delle scene, dei versi, di tutto ciò che può riuscire utile alla forma musicale; la quale in un'opera, come la intendiamo noi italiani, deve essere sempre sovrana e dominare su tutte le altre arti rappresentative. Né crediamo che per scrivere della musica nuova sia indispensabile ricorrere ad argomenti drammatici nuovi. Così la pensava Rossini quando si accingeva a musicare il *Barbiere di Siviglia*, già musicato con tanto successo dal Paisiello. Rossini fu innovatore, e perciò il successo straordinario del suo capolavoro buffo si deve attribuire unicamente alla musica.

Oggi invece alcuni compositori vorrebbero partire dal principio opposto.

Il solerte corrispondente da Roma, nel numero scorso, ha già informato i lettori di un'opera nuova di un giovane maestro napoletano, che è stata eseguita per tre sere in quel teatro Argentina.

Non entro in merito della musica. Si è detto che l'autore ha voluto scrivere un'opera *verista*, trasportando sulle tavole del palcoscenico tutto ciò che di più abietto e di più lurido si svolge comunemente fra la classe infima del popolino napoletano. Senza atteggiarci a difensori della morale e della decenza, possiamo domandarci: la nuova scuola, per manifestarsi, ha propriamente bisogno di ricorrere a tal genere di verismo, ad argomenti dramma-

tici di un realismo urtante contro ogni principio di estetica e di sano intendimento di arte? La missione della musica non è certamente quella di mettere in mostra ciò che nella nostra società almeno dovremmo nascondere, e di cui, da popoli civili quali ci vantiamo, dovremmo vergognarci.

L'arte musicale più di tutte le altre è atta a sollevare le menti, a ingentilire i cuori e a migliorare i costumi; essa può e deve migliorare gli animi valendosi anche di coefficienti estranei; ma non deve essere prostituita vilmente per esporci dei quadri nauseanti, insulsi, privi di intendimenti concreti, logici, plausibili, e tutt'altro che rispondenti alle tradizioni del teatro italiano.

Sarebbe preferibile, in tal caso, trasportare sui nostri principali teatri le compagnie offembachiane e simili... e dichiarare già morta e sepolta l'opera lirica.

Tutto ciò che è abietto e lurido non può essere nobilitato dall'arte; e l'artista che, anche incosciente della falsità dei suoi passi, tentasse di farlo, rischierebbe di essere chiamato lenone di depravazione.

Da un tal genere di verismo l'arte nostra non deve essere contaminata. Essa rifiorirà da sé, per virtù propria, non mai per il lenocinio di argomenti drammatici impossibili, inesplorati e vergognosi.

Qualunque sia la forma che assumerà la futura scuola operista, dovrà essere essenzialmente musicale, con prevalenza dell'arte divina su tutte le altre arti rappresentative. A tali condizioni, crediamo, potrà rinovellarsi e prosperare ancora la scuola italiana.

Tutti gli espedienti e tutti i mezzi secondari atti ad ottenere solamente successi effimeri, non riusciranno che a provare maggiormente la insufficienza musicale di chi sarà per adottarli; certo verismo poi, per chi ha cuore gentile e sentimento d'artista, non potrà riuscire che a suscitare una sola sensazione: il ribrezzo.

IPPOLITO VALETTA, *Corrispondenze*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII/42 1892, p. 676.

LUIGI ALBERTO VILLANIS, *Estetica del libretto musicale*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII/44 1892, pp. 699–702.

LUIGI ALBERTO VILLANIS, *Estetica del libretto musicale II*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII/46 1892, pp. 731–4.

Ad una prova dell'opera *Les Paladins* di Rameau, la celebre cantante Arnould rallentava sensibilmente il movimento d'un'aria, per meglio farne spiccare le parole. Era presente, come d'uso, il maestro, il quale, interrompendola, volle pregarla di accelerare il tempo, per ottenere l'effetto su cui egli aveva calcolato.

«Mais on n'entendra point les paroles» rispondeva la cantante. Ed il maestro, di rimando: «Qu'importe! Et que sont les paroles dans un opera?».

Questo aneddoto della vita di Rameau, noto a quanti coltivano la storia della musica, mi torna ostinato nel pensiero insieme colla famosa *boutade* di Beaumarchais, ogni qual volta ripenso all'estetica del libretto musicale. Esso infatti riproduce un concetto che sta nell'anima e nelle convinzioni dei migliori musicisti; e può, in certo qual modo, legittimare gli attacchi che, in nome del semplice buon senso di musicista, io vengo tentando contro tutta una scuola di moderne e, spesso, inutili pretese.

«La verità — dicono spesso le genti — la verità anzitutto, nell'arte; quindi il libretto, come creazione artistica, sia anzitutto vero».

«La musica, la musica anzitutto, nell'arte musicale — rispondono per contro i più chiari musicisti — epperò il libretto, come pretesto a scrivere della musica, sia anzitutto ricco di situazioni musicali».

Così, Gretry sosteneva che le parole si dovessero inventare sulla musica già scritta con la massima libertà del compositore; ed a chi contraddiceva al suo principio, rispondeva imperturbato: «Que sont, le plus souvent, les paroles? Des mots enfiles qui ne valent pas la peine qu'ils donne aux musiciens».

Weber comandava da despota ai suoi librettisti, aggiustando a modo suo non solo la forma de' versi, ma lo stesso intreccio delle scene. Meyerbeer agiva nell'ugual modo con Scribe; ed Auber, dopo aver raccolte le melodie che dovevano trovar posto nelle sue opere, le presentava a Scribe, che spesso era obbligato ad adattarvi alla meglio le sue parole, precisamente come Quinault faceva per Lulli.

Similmente è nota la libertà con la quale Rossini trasportava le sue melodie dall'uno all'altro libretto; ed infine i cambiamenti radicali, portati ad alcune scene dell'*Aida* dal giudizio dell'illustre Verdi, sono l'ultima prova della verità di quanto vengo esponendo.

Del resto, data la scena, è assai difficile comprendere che cosa nell'opera possa rispondere al concetto della verità.

Una intera scuola di estetici, come accennai nel numero scorso, muove dal principio che il dramma sia una immagine della vita e, come tale, debba essere la rappresentazione d'una azione reale. Senonchè questa benedetta realtà e verità è uno di quei miti che si possono inventare e vantare di fronte a chi ascolta senza diritto alla parola, ma che si sfasciano come armature di cartone al primo scontro colla critica.

Guardate l'antesignano modernissimo di questa teorica; e vedrete che il gran Wagner, l'illustre innovatore e caposcuola, per mantenere la *verità* nell'azione dei suoi drammi va a cercare queste *azioni* in un campo affatto inverosimile, trasportandoci nel facile dominio della leggenda.

Io, quando mi trovo a teatro, non mi preoccupo di questa benedetta verità, per non essere obbligato a negare tutto il campo in cui agisce l'arte drammatico-musicale. V'ha egli cosa meno verosimile d'una camera con tre lati, d'una oscurità profonda per gli attori, e nulla per gli spettatori, d'un personaggio che muore e due minuti dopo si presenta alla ribalta per ringraziare il pubblico plaudente?

È egli possibile il vedere dei *Turchi*, dei *Chinesi*, dei *Selvaggi* — col *Colombo* sono tornati d'attualità — i quali parlano in buon italiano, s'esprimono in modo perfettamente intelligibile, e vengono in scena per raccogliere i segni del nostro compiacimento?

E quelle porte che si aprono di per sé stesse — così si esprimeva un arguto critico d'oltr'alpe — quei pranzi principeschi che durano cinque minuti, quelle cenette di gente affamata che dimentica il cibo per cantare, quelle lunghe lettere scritte in un baleno; quelle rocce tremolanti alle indiscrezioni d'una corrente d'aria, quei personaggi che si cercano sempre e non si trovano mai, mentre sono l'uno accanto all'altro, quelle donne che devono essere splendide creature, e spesso appaiono nell'orridezza dei mostriciattoli?

Tutto è falso, sulla scena, dall'oro dei galloni alle carni simulate dalle maglie; e la verità è talmente bandita dalle rappresentazioni teatrali, che un oggetto vero, un gesto naturale, portati sul palco, stonano come un cantante d'operetta, come un clarino di campagna, come le note dei creditori nelle tasche d'un maestro di musica.

Io non amo quella gente senza carattere, che Giusti definiva «uomini di due pezzi»; quindi, data l'inverosimiglianza inerente a questo signor dramma, io l'accetto in tutte le sue ultime conseguenze, e, pur di trovare del garbo nelle corbellerie che mi ammaniscono, me ne accontento, ed applaudo.

Né con ciò sono di troppo facile accontentatura; perché la massima parte dei pretenziosi puristi non sono meno condiscendenti di me. Essi sanno benissimo che un'azione cantata è un controsenso, che i famosi assiomi del vero sulla scena musicale sono lettera morta. Soltanto, essi lo sanno, ma non lo confessano; e perciò quando qualcuno ride della loro pretesa verità, si trovano a mal partito nello spiegare la loro condotta. Un giorno, un Tizio, innamorato d'una ragazza, prima di sposarla volle vederla ignuda come l'aveva fatta natura; e poi, dopo un minuto esame, la rifiutò... perché essa aveva il naso troppo lungo! Similmente, questi critici esaminano un'azione musicale, e dopo esser passati sulle mille inverosimiglianze della scena, rifiutano l'azione medesima... perché il tale personaggio non è vero.

Andatemi a cercare la verità in quei bizzarri disegni chinesi, che formano l'ammirazione degli amatori! Andatemi a dimostrare la verità dei mostruosi

accoppiamenti di forme che si trovano negli ornati, nelle fogge delle anfore, nei ninnoli dei vostri salotti! Eppure quegli oggetti sono belli; ed il giudizio di intere generazioni passa su di essi come una carezza, confermando col bacio indimenticabile del tempo la stima in cui vennero tenuti.

Gli è che nelle arti è canone inconcusso che, quanto piace, venga facilmente accettato; onde gli antichi, sintetizzando il concetto, dichiaravano che: *Ex voluptate fides nascitur*. La verità è nemica della fantasia; quindi l'artista — che psicologicamente è figlio della potenza fantastica e immaginativa — passa facilmente dal reale all'ideale che si appella *ideale* appunto perché è irrealizzabile. La fantasia è un ponte che si stende tra il finito e l'infinito; se un creatore di forme ci conduce su questo ponte alla contemplazione di un mondo non prima veduto, dovremo noi lamentarci perché questo mondo ci presenta concetti e forme ignorate, o non dovremo piuttosto dirci felici, se il nostro viaggio ha potuto rivelarci delle novità?

Nell'opera abbiamo mille stranezze; una di più o una di meno non possono arrecare né caldo né freddo al giusto osservatore.

Volete la verità nell'*opera*? — Distruggetela; e, se siete musicisti, avrete forse fatta la miglior *opera* della vostra vita. Ma se volete che il dramma musicale esista, lasciatelo esistere con tutte le sue incongruenze.

Non è quindi la *verità* nel suo senso stretto, la verità della vita reale che si possa cercare nel libretto; perché le esigenze del libretto sono in ragione inversa di questa vita medesima.

Non è neppure la *verosimiglianza* che ci possa far accettare una tela operistica; perché spesso, come avviene nei soggetti fantastici, la *verosimiglianza* dell'azione manca, e tuttavia il soggetto è perfettamente musicabile.

Quello che a mio avviso si richiede in questo genere particolarissimo di letteratura, è l'*ammissibilità* di questa azione; ammissibilità la quale allora esiste, quando, pur obbedendo alle necessità della scena, la produzione librettistica soddisfi alle tendenze del nostro buon gusto artistico, in modo da spingerci a riconoscerla per un oggetto d'arte. Ecco il vero pregio del libretto e dell'azione drammatica, destinata ad essere musicata.

L'ammissibilità, di fronte al buon gusto artistico, è il primo coefficiente d'ogni produzione fantastica, la quale perciò non corrisponda alla realtà materiale ed oggettiva.

Quando voi contemplate gli ornati d'un capitello, voi non pretendete già che quegli intrecci di foglie, quelle strane degenerazioni di viticci in teste d'animali sian veri, e come tali rispondano a qualche oggetto od a qualche scena della natura. Invece il vostro occhio va a cercare se da quei bizzarri avvolgimenti risulti per voi un'impressione elegante ed armonica; e, se ciò si verifica, non esitate punto ad accettare quell'oggetto, ed a dirlo rispondente al concetto supremo del bello.

Lo stesso avviene pel libretto. L'osservatore, il quale per poco abbia meditato sulle necessità librettistiche, comprende di leggieri come l'opera d'arte risultante — seppure i libretti, come sono svolti dai più, meritano questo titolo — sia eminentemente fantastica, ossia non possa rispondere alla necessità ed alla realtà della vita. Quindi, da quell'istante egli la giudica col criterio di cui si vale nei giudizi portati sulle creazioni fantastiche; e l'ammissibilità, di fronte al buon gusto artistico, è l'unica sua guida.

In pochi casi la nota introduzione d'Orazio all'*arte poetica* presenta un'applicazione più giusta e più completa. «Ci fa ridere il pittore — egli dice — il quale congiunga una testa d'uomo ad un collo di cavallo». «Ci fa ridere — noi soggiungiamo — il librettista che ci presenti un personaggio ora furbo matricolato, ora solenne imbecille». E tutto ciò non perché sia vero — ché il vero esorbita dalle creazioni fantastiche — ma perché tradisce un urto, un contrasto, uno sforzo, onde rimangono alterati e deturpati i lineamenti della bellezza.

Infatti, quello stesso pittore potrà presentarci una figura diafana, aerea, vagolante per l'aria sulle corolle dei fiori, contrariamente ad ogni principio di gravità; quello stesso librettista potrà crearci un personaggio, che capiti sulla scena proprio quando è il momento propizio, che dica «t'odio» cantando, o che, magari, passi monti ed oceani — indovinate mo? — sopra una barchetta rimorchiata da un cigno. E noi sia nell'un caso che nell'altro, applaudiremo; perché i mezzucci sono sempre consentiti alle creazioni della fantasia, quando son ben trovati; e, quando non venga urtata quella manifestazione in minima parte individuale, in massima parte atavistica, che si appella *buon gusto*, noi ci dichiariamo soddisfatti; ed ogni contestazione spontaneamente svanisce.

Il campo eminentemente fittizio, creato dal librettista colla sua azione, è un ritrovo di gente allegra, dove si giuocano al pubblico i tiri più arrischiati. Tutto passa, pur di farla con molto spirito. «Ruba — diceva la legge spartana — ma non lasciarti cogliere». «Fammi sparir i dadi — dice il pubblico — ma cerca di farla franca».

Questo principio è siffattamente vero, ch'egli si trova nella coscienza di tutti, e la forza di questa intuizione spinge buona parte di musicisti e di pubblico ad aggrapparsi alla *leggenda*.

Non è infatti la idealità della leggenda che attiri il musicista; perché questa stessa idealità, questo sfumare delle forme e delle passioni umane nel sogno e nel mito, costituiscono appunto il difetto e la debolezza musicale della leggenda. Quello che invece attira intuitivamente il musicista, si è l'ambiente fantastico, non vero, delle creazioni leggendarie, dove gli eroi possono vivere d'una vita fittizia senza contraddire ai fatti, dove gli innamo-

rati si nutrono d'amore, e non di costolette, dove finalmente: «Quidlibet audendi semper fuit aecqua potestas».

Il Tempo, cronologicamente esatto, è un vecchio pedante il quale aguzza il suo occhio critico sui fatti nostri «Come vecchio sartor fa nella cruna» e vuol condurre tutto colla squadra ed il compasso. Volete creare un incidente in una tela storica? — Ed egli tosto ve lo vieta. — Volete semplificare un'azione? — Ed egli salta su a demolire il vostro castelluccio, cantandovi per filo e per segno tutta una lunga istoria, impossibile a racchiudersi nelle poche pagine del vostro libretto.

Guai se un personaggio è spogliato del carattere umano complesso, per divenir strumento di una sola passione! — Il Tempo vi squaderna le pagine della storia, e vi manda a studiare. — Guai se un generale dimentica di bat- tersi, per cantarvi la sua romanza! — Il Tempo vi osserva sogghignando che quel generale non sapeva la musica; e vi taglia così spietatamente i panni addosso da lasciarvi nudo.

Invece le calme luci della leggenda velano gli occhi di questo brontolone con un sonno invincibile; e la cronologia delle epopee fantastiche si piega a tutti i vostri capricci.

Tutto quanto si allontana da noi, nello spazio come nel tempo, segue le leggi della prospettiva. I contorni si arrotondano, le tinte si semplificano, i dettagli spariscono; e quel tutto complesso, che si appella *azione*, apparisce in una forma così semplice, che pochi tratti bastano a ritrarla in tutta la sua interezza.

Allora veramente s'allarga il campo favorevole alla musica. Fra tutte le doti, inerenti ad un cuore umano, fra tutte le passioni onde un'anima può essere sconvolta, essa ne sceglie una sola; e, favorita da quelle luci svigorite dalla lontananza, favorita dal silenzio dell'Eterno camminatore, vi presenta non un uomo vero, a volte buono, a volte cattivo, ma un essere inventato, tutto santo o tutto demonio, il quale nella leggenda riesce ammissibile, perché noi siamo abituati a tutto concederle.

Ora, questo carattere fanciullescamente semplice è il prototipo del personaggio nel libretto musicale.

Per le ragioni prima svolte, la musica è impotente a riprodurvi un concetto intellettuale; il suo potere si limita alle pure modificazioni della sensibilità. Essa, pel gioco dei nervi, riesce a piombare l'anima in uno stato di Energia o di Abbandono, sul quale possono galleggiare tutte le infinite sfumature della gioia e del dolore.

Ma, appunto per ciò, è impossibile che la musica possa seguire un vero carattere umano, labirinto dai mille sentieri tortuosi, abisso inesplorato di pensieri e d'affetti cozzanti ed indefinibili, onde la vita reale le sfugge; e le

sole fantasmagorie, possibili nelle epoche più remote, possono ricevere calda ed intera la carezza delle sue ispirazioni.

La musica non vuole *uomini*, vuole *miti*, vuole *personificazioni di vizi o di virtù*, vuole esseri fittizi. Essa rifugge dalle personificazioni di *idee* o di *concetti intellettuali*; vuole soli *sentimenti*, e sentimenti netti, specificati, distinti. I suoi personaggi devono essere ciascuno d'un solo colore, senza sfumature. Essa è un pittore il quale dipinge a *tinte piatte*, come si dice in arte, stendendo il suo pennello in tutto lo spazio che è circoscritto dal contorno della figura. Nei suoi quattro personaggi principali, essa vede i quattro punti cardinali d'un'azione. Vuol vederli a staccare taglienti sullo sfondo della sua tela; se i loro contorni si ammorbidiscono, essa aggrotta le ciglia.

Senonchè, di fronte a questi vantaggi, le azioni leggendarie presentano non leggeri difetti.

L'idealità, di cui abbondano, torna a detrimento della loro potenza di passione; onde spesso le scene si succedono dolci, ma prive di quello slancio, di quella irruenza, di quei contrasti, che soli possono dar modo di contrapporre, l'una all'altra, pagine potenti per coloriti musicali diversi.

Ecco perché alcuni abbandonano la leggenda, e cercano quelle, che ora si dicono *Scene intime*; raffazzonamenti di lavori drammatici applauditi, e semplificazioni, spesso illogiche, di caratteri veri ed umanamente complessi.

Il nodo dell'azione sarà sempre una passione; purché questa passione sia forte, purché essa si estrinsechi in mezzo a vivi contrasti, potrà essere perno d'una azione musicale. Il librettista penserà a spogliare il carattere vero di tutte quelle sfumature che formano la bellezza della riproduzione artistica. Se nel suo lavoro avrà assassinato la creazione originale, la musica gliene saprà buon grado.

Ed ora, svolti questi punti cardinali, ci si apre la via a discorrere della scelta definitiva e del tema e della sua trattazione, sia di fronte al concetto dell'arte, sia avuto riguardo al periodo di transizione che stiamo attraversando. Ma di ciò ad un prossimo numero. Per ora basti l'aver posto in sodo che il *libretto* non può essere giudicato alla stregua delle opere letterarie, perché esso, fatto per la musica, deve obbedire alle esigenze della musica, la quale, se scuote il sentimento, riesce impotente nel campo intellettuale.

Quindi il libretto dovrà fornire un'azione ricca di passioni, priva di concetti intellettuali, con personaggi tutti d'un pezzo, opposti possibilmente, per le virtù od i vizi, fra di loro. Che se in ciò egli si scosterà dalle regole del vero, poco danno; in mezzo alle mille inverosimiglianze della scena, una incongruenza di più sarà il conticino di un armaiuolo di provincia nell'enorme bilancio della guerra.

LUIGI ALBERTO VILLANIS, *Estetica del libretto musicale III*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII/47 1892, pp. 747-50.

EUGENIO CHECCHI, *Di là da venire*, «Fanfulla della domenica» XIV/51 1892, p. 1 (il numero di pagina non si riferisce alla numerazione collettiva, assente, ma al primo dei quattro fogli che compongono il giornale).

EUGENIO PIRANI, *La verità drammatica nell'opera*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLIX/1 1894, pp. 1-2.

GINO MONALDI, *Reminiscenze musicali. Realismo!*, «La Critica. Rivista settimanale di arte», II/32 1895, pp. 747-55.

CARLO ARNER, *La morte dell'opera in musica*, «Gazzetta Musicale di Milano», L/49-50 1895, pp. 828-9.

Tempo addietro — in un periodico artistico di Milano — a proposito dell'opera *Martire*, occupandomi del libretto di Luigi Illica, ne trassi argomento per rilevare una tendenza artistica, a mio avviso, sempre più evidente — cioè la tendenza a portare sulla scena musicale i drammi della vita quotidiana, a fare anche del *libretto* una composizione viva e tutta moderna.

E in quell'articolo scrivevo le seguenti righe: «Rilevando questa tendenza che ha cominciato ora ad esplicarsi, io non posso che rallegrarmene, perché mi par di scorgere in essa un vero, sano e gagliardo rinnovamento dell'opera musicale e far voti perché, con sempre più artistici intendimenti sia continuato arditamente, sciogliendosi anche delle ultime pastoie dell'antico convenzionalismo e formalismo, che ancora lo inceppano e gli tolgono le libere e sicure movenze».

Ripensando poi seriamente a queste righe, mi sono pentito di averle scritte, e lo dico con grande sincerità. Quelle righe rispecchiavano, quando le scrissi, l'impressione del momento.

Ritornando su quella impressione e riflettendo più maturamente a quella tendenza che mi parve allora di scorgere — sono venuto invece in quest'altra convinzione, e cioè che questa tendenza, se si sviluppasse ed esplicasse in modo da dominare tutto il campo artistico musicale, segnerebbe la *morte dell'opera in musica*.

E poiché questa può parere esagerazione di una nuova impressione spinta fino all'assurdo, mi permetterà l'egregio Direttore della *Gazzetta Musicale* di dire quattro parole di chiarimento.

Nella storia dell'opera in musica noi troviamo diverse evoluzioni e trasformazioni, ma fra tutte, la più notevole è quella che riguarda la posizione del poeta e del compositore l'uno di fronte all'altro. Per secoli — fino quasi ai tempi nostri — il povero poeta non fu che lo schiavo del musicista.

Dopo Gluck, anzi, il musicista, avendo acquistato la coscienza completa della propria elevata missione, sciolto dai impacci impostosi da *virtuosi*

pretenziosi e ignoranti, diventò per il poeta anche più tirannico; e con maggiore dispotismo impartì le disposizioni che dovevano servire di norma per la costruzione dell'opera. Il poeta non sognava nemmeno di immischiarsi nel concepire queste disposizioni e questa struttura. Nessun poeta, col pretesto di esigenze e necessità drammatiche, avrebbe preteso di esercitare una influenza qualsiasi sulle forme dell'opera, modificandole così che esse cessassero di essere, per loro natura, ostacoli al libero svolgersi della verità del dramma.

La grande reputazione del Metastasio come *librettista*, derivò da ciò che egli non creò mai il più piccolo imbarazzo al musicista, ma ne fu anzi il servitore più devoto e più mansueto.

Queste relazioni di servaggio — le chiamerò così — fra musicista e poeta, durarono sempre eguali fino a questi ultimi anni, cambiandosi soltanto nel significato di ciò che oggi si intende per *drammatico* dal punto di vista musicale, ma rimanendo inalterate e caratteristiche nei rapporti — dirò così — di lavoro e di produzione fra poeta e musicista.

Però, negli ultimi anni, un cambiamento sostanziale cominciò a manifestarsi e sempre più si accentuò. Molti antichi criteri apparvero nella loro nuda e ripugnante realtà di pregiudizi grotteschi; e il poeta sempre più aspirò a prendere, di fronte al musicista, una posizione di eguaglianza.

A questo cambiamento di scena, concorse moltissimo — bisogna riconoscerlo — il costante e convinto apostolato di Wagner e de' suoi fedeli. La teoria wagneriana è troppo nota oramai ed è inutile ripeterla. Però Wagner ha, dell'opera in musica, il concetto grandioso, ma anche assai vago e indefinito nelle sue linee e ne' suoi contorni, di una creazione molto astratta e nebulosa. Tant'è vero che, volendo, si potrebbe ricercare e trovare una quantità di contraddizioni fra le sue teorie e il modo in cui le applicò ed esplicò. Egli stesso dimenticò di aver scritto che la musica ha creduto *a possibilità inattuabili, e cadde nell'errore di volere, come mezzo di espressione, determinare chiaramente la cosa da esprimersi*.

Ma tutto ciò ha poco o nulla a che fare coll'argomento. Ritornando invece al cambiamento sostanziale verificatosi negli ultimi anni, nei rapporti fra poeta e musicista — osservo e rilevo la parte sempre più importante che per sé vuol prendersi il poeta, diventando imperioso e autoritario, quanto prima era stato umile e sottomesso.

Da questo cambiamento ha preso origine quella tendenza che ho accennato e riprodotto in principio. Con essa il poeta mira ad affermare la superiorità della drammatica sulla musica; mira ad imporre al musicista quei soggetti della vita contemporanea che egli trova con facilità intorno a sé e che esercitano una suggestione qualsiasi sulla sua mente; fors'anco aspira in buona fede a esercitare una influenza riformatrice e rinnovatrice.

Ora, l'opera musicale, come forma d'arte, che cosa è?

Nessuno certo può contestare ch'essa è una delle più geniali e grandi aberrazioni della intelligenza umana.

La storia dell'opera dal 1600 ai giorni nostri, non è che la storia di questa aberrazione. Lo stesso Wagner con tutte le sue audacie, più apparenti che reali, più di fantasia che di riflessione e di ragionamento, non solo non è riuscito a sciogliersi da questo errore, ma nemmeno riuscì a penetrarlo ed a comprenderlo in tutta la sua essenza e priorità.

L'opera musicale — considerata nelle sue pretese drammatiche — è un errore, perché rappresenta una forma d'arte che si estrinseca in modo contrario alla verità e alla natura umana, falso e grottesco.

È legge di natura che un errore non possa essere vinto, finché non siano esaurite tutte le possibilità della sua esistenza.

La tendenza da me segnalata, rispetto all'opera musicale, non è in sostanza che un tentativo per trovare una nuova via da percorrere. Ma è naturale, è evidente, che più i *libretti* delle opere in musica si scosteranno dalle antiche forme, più entreranno nell'ambiente contemporaneo, nella attualità, più presteranno all'opera in musica la forma del teatro di prosa, e più si mostrerà evidente e ripugnante l'errore che è la base di questa forma d'arte musicale.

Wagner — siamo giusti — se l'è cavata portando sulla scena personaggi favolosi, Dei, giganti, cavalieri più o meno fatati, ecc., ecc., e quando volle rendere omaggio alla realtà umana, come nei *Maestri cantori*, scelse un soggetto che in fondo ha una base romantica e che si presta assai ai convenzionalismi della scena musicale. Ma se avesse dovuto portare sulla scena un soggetto affatto contemporaneo, probabilmente si sarebbe trovato imbarazzato a far bene le cose sue.

Mi si obietterà che io sono troppo pessimista, che la tendenza da me segnalata si svolge anzi lentamente e che non tutti la sentono.

È vero; ma certe novità allettano, esercitano seduzioni pericolose — e in fondo a tutto questo a me par di vedere che le simpatie e gli entusiasmi del pubblico di un tempo per l'opera in musica, oggi siano molto raffreddati e ribassati, appunto perché sempre più gli si fa comprendere e toccar con mano, come dice Wagner stesso, che l'essenza dell'*opera* è contraria alla natura e vana.

Quindi se la tendenza da me segnalata continuasse e si sviluppasse, essa condurrebbe l'opera musicale a un punto dove non avrebbe più che due vie d'uscita: o morire — per aver distrutto ogni propria ragione d'essere — o rifare il cammino a ritroso e contentarsi di vivere con tutte quelle finzioni e con quei convenzionalismi formali, di soggetto, di azione, ecc., che sono inevitabili al suo modo di essere.

Quella tendenza non eserciterà una buona influenza che in un caso solo: quando cioè non pretenda di oltrepassare certi limiti e si contenti di eliminare dall'opera in musica tutte quelle esagerazioni che le si possono togliere senza danno, anzi con suo grande vantaggio.

Al di là, si cadrebbe nel peggio.

Per oggi mi fermo qui; ma avrò forse occasione di ritornare sull'argomento e di sviluppare meglio il mio concetto.

G. SENIGAGLIA, *Libretti e librettisti IX*, «La nuova musica», 1/12 1896, pp. 5-8.

ALFREDO UNTERSTEINER, *Un'accusa ingiusta*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/33 1896, pp. 556-8.

Dopo il grande successo che ebbero la *Cavalleria rusticana* ed i *Pagliacci* in Germania, la critica musicale *chauvinistica* ha trovato un nuovo ritornello, che puossi essere sicuri di sentire a proposito ed a sproposito dopo una rappresentazione di qualche opera italiana, specialmente se nuova. Una delle molte varianti, tutte però a base di partigianismo, è ad un dipresso questa:

Si trascura l'arte nazionale tedesca; le opere degli autori nazionali, a cui i miserabili pasticci di Mascagni e compagnia non sono neppure degni di baciare le scarpe, vengono di progetto ignorate e, mentre i maestri italiani menano a vita da gran signori, i poveri autori tedeschi devono trascinare l'esistenza a stento col dar lezioni. I direttori di teatri non hanno che buone parole, braccia aperte e quattrini per gli stranieri e basta che un'opera sia scritta da un tedesco, perché la rifiutino senza guardarla, ecc., ecc.

Se queste parole fossero di qualche ignoto critico, che vede rifiutare la sua opera, non varrebbe certo la pena di raccogliere il guanto gettatoci; ma essendo questa la nota dominante della critica musicale tedesca, credo non inopportuno esaminare la questione *sine ira* e più oggettivamente che mi sia possibile.

Per quanto io abbia cercato, non so trovare, dopo il *Parsifal*, che due sole opere di autori tedeschi, che abbiano avuto un vero successo in Germania: la fiaba musicale *Hänsel e Gretel* di Humperdinck e l'*Evangelimann* di Kienzl.

Ma anche queste due non sono né la poderosa opera d'un talento musicale giunto alla maturità, né la forte promessa d'un talento o genio giovanile, che ancor cerca la sua strada. Il successo dell'*Evangelimann* è della stessa categoria di quello strombazzato anni fa del *Trombettiere di Säckingen*, che finì in nulla e non deriva che dalla vena sentimentale e piagnona, che ogni buon alemanno ha in sé. Più meritato e giusto fu quello dell'*Hänsel e Gretel*, successo pure soltanto in parte musicale e dovuto, certo almeno per metà, alla scelta d'un'azione infantile bensì, ma cara al popolo tedesco per le memorie della fanciullezza ed al felicissimo innesto di canzoni popolari note a tutti.

Oltre a ciò Humperdinck è fine e perfetto musicista, mentre Kienzl, dopo aver fatto inutilmente all'amore con Wagner, si buttò, senza critica, in braccio alla musa più facile e volgare.

Se in tali circostanze la posizione d'un direttore di teatro lirico in Germania, dove in una settimana si devono dar almeno quattro opere diverse, non può chiamarsi la più invidiabile, credo che non vi sarà chi voglia contraddirmi, tanto più che non tutti i teatri possono mettere in scena con qualche decoro i drammi di Wagner, né dispongono di cantanti capaci di eseguire degnamente le opere di Mozart e di qualche altro dell'antico repertorio.

Domando ora cosa sia più giusto e ragionevole, che questi direttori si diano ogni briga per trovare delle opere che ispirino un po' di nuova vita al loro fiacco repertorio, e che le cerchino dove questo nuovo alito di vita novella spira o pare spirare. E quanta esagerazione in quelle accuse di sopra accennate! Si consulti la statistica teatrale e si giudichi. Mentre le nuove opere italiane importate annualmente non sono che due o tre, le nuove opere tedesche, che si eseguono ogni anno, raggiungono la somma di dieci o quindici almeno, molte delle quali vengono altresì pubblicate in stupende e costose edizioni, che quasi sempre vanno a finire nei fondi di bottega. I teatri di Corte, guidati da altri intendimenti, mettono in scena continuamente con grandissima spesa opere che si eseguono una sol volta, dopoché si impiegarono settimane e settimane per provarle (vedi Berlino, Vienna e Monaco); un Principe di Germania bandì un concorso a premi, che ebbe un esito miserando.

E dove andarono a finire tutte queste opere? Chi parla più o conosce l'esistenza di questi drammi di Weingartner, Mottl, Strauss, Kienzl, Rüfer, Sommer, D'Albert, Brühl, Heuberger, Schütt, ecc., ecc., poveri e rachitici parti di decadenti, che fingono odiare la facile e scorrevole melodia, perché la loro fantasia esausta non ne sa trovare, e che nascondono sotto sistemi nuovi e complicati la loro intima povertà?

E come è proprio d'ogni epoca di decadenza, tutti questi musicisti conoscono a fondo il loro mestiere o arte, che dir si voglia: sono virtuosi d'orchestra, impinzano le loro partiture di mille giochetti armonici o contrappuntistici, più interessanti a vedersi sulla carta che a sentirsi in orchestra e credono con ciò d'aver detto l'ultima parola nel dramma musicale, quasi bastassero per scrivere una forte e vitale opera i sistemi estetici e filosofici, le teorie buddistiche (vedi Weingartner) ed altre belle cose.

Parlate a questi geni incompresi, a questi musicisti speculativi delle nuove opere italiane di Puccini, Franchetti, Mascagni, ecc., ecc., e potete star sicuri, che o si stringeranno nelle spalle o ne diranno corna.

Alla musica drammatica italiana moderna viene, quasi senza eccezione, da musicisti e non musicisti, rinfacciato il crasso realismo e fu ed è questo che le recò maggiormente danno.

Io confesso che tutta la questione del realismo musicale della scuola italiana moderna, mi sembra una parola vuota di sostanza e sarei contento di sentire una volta invece di lunghe chiacchiere una bella e buona definizione di questo verismo. A me pare cioè che qui non ci sia che una confusione di materia e principi e che si trasporti nel campo musicale il verismo dell'azione drammatica. Ma per non dilungarmi in disquisizioni qui fuor di luogo, basti domandare in che, per esempio, differisca il verismo musicale del *Don Giovanni* di Mozart da quello d'un dramma moderno, quando per verismo non s'intendano l'arte del colorito orchestrale ed i progressi dell'arte stessa; oppure mi si risponda secondo quale ricetta si debba musicare un dramma verista moderno e un'azione fantastica romantica o storica.

Ad onta di tutte queste pecche capitali, che si attribuiscono alla musica italiana, ad onta di tutto questo gracidare di cornacchie invidiose, il pubblico vero ed ingenuo, quello che va a teatro senza preconetti, ma coll'intenzione di giudicare spassionatamente un'opera, quello che è contento e felice di sentirsi scuotere le fibre più intime, che non anatomizza né dissolve, insomma il pubblico che fa i veri successi, applaude ed ammira le migliori opere italiane moderne.

E fintantoché ciò sarà, fintantoché la cassa del teatro si riempirà in quelle sere, è ben naturale che anche i direttori ben poco si curino di quelle quotidiane geremiadi della critica ed aprano le porte dei loro teatri a quelle opere certo meno elaborate e studiate di tante altre, ma nelle quali pulsa la vita e scorre rigoglioso il sangue.

E perché, d'altro canto, voler credere che si preferisca l'arte straniera, quando il fatto mostra il contrario e quando bisognerebbe ammettere che le direzioni teatrali odino il loro proprio interesse per far ciò? O forse bastano le pochissime opere dei maestri italiani, che furono eseguite, a sopperire alle esigenze di un repertorio che domanda un numero di almeno trenta opere?

Meglio che col semplice biasimare gioverebbero i critici tedeschi anche all'arte patria nel dirigere e consigliare la scelta delle opere straniere, che non sempre è la più felice e che tante volte dipende da circostanze del tutto estranee alla questione puramente artistica. E se si prendessero la briga di conoscere molte di queste opere, forse si persuaderebbero che è più facile biasimarle che imitarle, e che se esse ebbero fortuna, non sempre la usurparono ma la meritano, perché in esse havvi vita drammatica, che è appunto il lato debole della produzione paesana.

E più feconda ed utile mansione sarebbe per la critica tedesca, invece di gridar la croce addosso alla musica italiana, cercare le cause del decadimento della loro musica drammatica e studiarne i rimedi.

La questione è troppo complicata ed aliena al mio compito per poterne parlare qui con qualche diffusione.

Ma siccome essa sta almeno indirettamente in un certo rapporto anche con le nostre condizioni musicali, non sarà forse fuor di luogo accennarla.

Astraendo dalla povertà dei tempi, sotto la quale hanno a soffrire e Germania ed Italia, parmi trovare il motivo di questa decadenza tanto nell'indirizzamento degli studi musicali, quanto nell'imitazione wagneriana dominante.

L'alunno di composizione trascura nelle scuole di Germania, quasi sempre, la musica drammatica, non tanto per inclinazione naturale, quanto per disposizione degli studi.

Fra gli infiniti e distintissimi professori di composizione che insegnano nei Conservatori e nelle Scuole di Germania, non saprei citarne uno che sia stato o sia un fortunato autore d'opere drammatiche. L'allievo che frequenta la sua scuola viene insensibilmente indirizzato al gusto ed alle tendenze del maestro; studia, dopo assolta la teoria, molto Bach, molto Beethoven, molto Brahms, non molto Mozart, poco o nulla di Rossini e Wagner soltanto per l'istrumentazione, quando ciò avvenga. Le opere vecchie italiane poi si conoscono appena di nome e si crederebbe disonorarsi studiandole.

Mentre da noi, e qualche volta a torto, il penso finale d'un simile scolaro è quasi sempre un brano d'azione drammatica, un'opera in miniatura, l'alunno tedesco non vi si tenta neppure e scrive una *Ouverture*, un *Tempo di Sinfonia*, una *Sonata*, ecc. — In una parola, mentre da noi si pecca spingendo quasi sempre l'allievo alla musica drammatica, in Germania si fa il contrario, non sempre tenendo conto dell'inclinazione naturale. Certo è che chi sente in sé il sacro fuoco dell'arte, presto o tardi troverà, anche senz'aiuto, la sua strada; ma certo è altresì, che i primi anni di studio hanno stragrande e duratura influenza sull'uomo e che le dottrine succhiate per anni sono difficili a dimenticarsi.

L'influenza wagneriana dominante sembrami essere l'altra causa del decadimento della musica drammatica tedesca. Che i drammi di Wagner abbiano influenzato tutte le produzioni moderne e d'ogni scuola, è un fatto che sarebbe inutile il negare. Ma per gli italiani questo pericolo non fu né è sì grande come per i tedeschi; ed io mi azzardo anzi a dire che chi profitto più degli altri delle opere di Wagner furono appunto gl'italiani, salvandoli la natura, l'inclinazione naturale, la secolare tradizione da una perniciosa imitazione.

Wagner vuol essere ammirato, ma non si può ammirare servilmente. — Chi ha avuto la sventura di udire uno di quei numerosi drammi postwagne-

riani in cui il sistema, le teorie, la maniera del maestro è copiata senza un'ombra del suo genio stragrande, non potrà certo darmi torto.

Ma pur troppo, se Atene piange, Sparta non ride, né siamo noi che abbiamo gran fatto motivo di menar vanto.

Con tutto ciò questa nuova scuola italiana porta almeno in sé il germe d'un novello Rinascimento, che forse salverà l'arte e darà rigogliosi frutti.

Uno, unico, vive in solitaria altezza e ci ha mostrato che ad onta dei suoi anni è più giovane di noi tutti. E neppur a lui venne colle sue due ultime opere il successo fulmineo, irruente. Ma non in loro, bensì in noi dobbiamo cercarne la cagione, che a forza di problemi e sistemi artistici, a forza di tentativi, non sappiamo neppur cosa vogliamo e cosa ci fa bisogno.

E se un giorno verrà questo Messia tanto aspettato, che ci libererà da tanta mediocrità dilagante, noi grideremo *osanna*, ci venga dall'Italia o dalla Germania o da altra regione del mondo.

A. G. CORRIERI, *Pel verismo musicale*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/36 1896, pp. 601-2.

In una nota al bellissimo articolo: *Un'accusa ingiusta*, pubblicato nel n° 33 di questo giornale, l'egregio dott. A. Untersteiner ha invitato qualcuno dei collaboratori della *Gazzetta* ad occuparsi dell'accusa che viene mossa alla musica drammatica italiana moderna, di *crasso realismo*; e nell'articolo ha dichiarato che *tutta la questione del realismo musicale della scuola italiana moderna gli sembra una parola vuota di sostanza* e che sarebbe contento di sentire una buona volta, invece di lunghe chiacchiere, una bella e buona definizione di questo verismo.

La richiesta è giustissima, ma potrebbero soddisfarla solo coloro i quali si fanno promotori dell'accusa; essi così solleciti nel trovare le mende, così correvi a scoprire i difetti e a battezzarli con nomi caratteristici, dovrebbero aver chiara l'idea di ciò che dicono e preciso il concetto di ciò che deplorano.

Ma dubito tale precisione e tale chiarezza possiedono; suppongo invece abbiano tirato fuori dal bagaglio intimo del frasario eccezionalissimo le parole: *realismo musicale*, tanto per vedere di dare un allarme.

Realismo!

La parola è famosa e potrei aggiungere anche infamata e diffamata: un tempo l'adoperavano i critici letterari contro i canzonieri ad uso Stecchetti ed i romanzi ad uso Verga, e ne fecero comodo sinonimo di turpitudine, per isgomentare i padri di famiglia i quali, secondo un loro speciale sistema d'educazione femminile, avevano e credo abbiano ancora di mira di nascondere alle giovinette, più che sia possibile, la realtà della vita; essa oggi deve aver fatto il suo tempo e credo sbagli chi voglia adoperarla — parlando

della musica moderna — e s'illuda chi creda di poterla applicare al melodramma.

L'accusa di crasso realismo ha nociuto all'arte, dice l'Untersteiner — è vero, ma le nuocciono maggiormente i violenti sdegni dei Catoni modernissimi e i cupi vaticini delle recenti Cassandre.

Il distinto A. fa un'osservazione assennata; domanda per saper in «che differisca il verismo musicale del *Don Giovanni* di Mozart da quello d'un dramma moderno, quando per verismo non s'intendono l'arte del colorito orchestrale ed i progressi dell'arte stessa» e vorrebbe inoltre conoscere «secondo quale ricetta si debba musicare un dramma verista moderno o un'azione fantastica romantica o storica».

Temo che gli accusatori sagacissimi, di solito tanto arrischiati nel lanciare epifonemi, quanto prudenti nel giustificarli e nello spiegarli, non rispondano a tale domanda, né io posso dare la definizione richiesta, perché non ho mai saputo definire ciò di cui non mi riesce d'aver chiaro e preciso il concetto. Però, avventurose vicende m'han fatto vivere parecchio tempo in intima dimestichezza d'uno dei cotali superintelletti, a lui anzi avevo — per un paio di giorni — data l'illusione che i ragionamenti suoi mi avrebbero convertito alla sua fede, e che della mia avrei fatto un giorno o l'altro solenne abiura in una delle *Gazzette* che benevolmente ospitano la prosa mia: posso dunque in parte, se non in tutto, far pago il desiderio dell'egregio Untersteiner, sicuro che mi capiterà addosso la scomunica di qualcuno dei vescovi o degli arcivescovi di quegli accusatori.

Essi, confondendo, precisamente come l'Untersteiner ha supposto, materia e principi, trasportano nel campo musicale il verismo dell'azione drammatica, e parlando della scena di prosa ripetono ciò che il signor Potvin aveva scritto: che il teatro si svolge nel fango del più abietto realismo, dimenticando che sin dal secolo XV le signore spagnuole e senesi ascoltavano con grande compiacimento alla Corte di Carlo V le sudicerie e le oscenità dell'*Amor costante* di Alessandro Piccolini, e nel secolo XVI, rappresentandosi la *Calandra* di monsignor Cardinale Dovizi da Bibbiena, alle smanie erotiche di Fulvia, alle sue delusioni nel trovarsi con Santilla ed alle sue preghiere ed alle sue offerte a Ruffo negromante affinché restituisca a Lidio quel che ha perduto o lo rifaccia maschio vigoroso com'era prima, dame e prelati *gagliardamente ridevano*. Allo stesso modo accusano di crasso realismo, per esempio, la scena dell'imbarco nella *Manon Lescaut*, e non ricordano che Don Giovanni, irrisore anche nella concupiscenza, dichiara cantarellando che il suo gran diletto sta nel rapire l'onore ad una donna!

Ma a parte questa confusione e queste dimenticanze, essi si dolgono che a particolarità veriste di tal genere i musicisti diano larga parte nell'opera alla quale si dedicano, e — aggiungono — che per questa smania di ve-

rismo gli autori nostri trascurino la forma e scrivano scene infinite di frasi che si seguono, si succedono, s'incrociano, si sovrappongono, si fondono per dividersi ancora e ripetersi, col pretesto di *marcare*, di dare uno speciale rilievo e di mettere in evidenza ogni pensiero, ogni idea, ogni frase; in altri termini dicono che l'analisi sottile, la quale fu ritenuta necessaria e proficua nel romanzo psicologico, sia metodo cattivo nella musica; che la troppa cura dell'accessorio, della minuziosità soffoca gl'impeti e i momenti lirici, e vorrebbero i musicisti badassero meno alle particolarità per dare maggiore sviluppo, maggiore ampiezza ed omogeneità di linea all'insieme, al tutto.

Questo credo aver capito essi vogliano — perché precisamene ciò che essi dicono non saprei ripetere tanto le idee hanno confuse e i criteri strani e poco sicuri.

Ora sarebbe certamente deplorabile e dannoso se i nostri musicisti tutto sacrificassero all'insana mania del particolare orchestrale, a danno dell'idea complessa ed originale, se trascurassero, a ragion voluta, il periodo musicale nelle sue forme più eleganti, più corrette, più efficaci, ma a me pare che ciò, francamente, i maestri nostri non fanno.

Nelle opere de' migliori giovani scrittori nostri, se ritrovo in parecchi punti un certo accurato studio del fronzolo, dell'accessorio, non vedo trascurato affatto il complesso organico; l'esagerazione del significato filosofico ad ogni costo, del sottolineato con forza con grande detrimento della vita vera della musica e delle bellezze della sua forma — non intacca fortunatamente gl'intelletti sani, vigorosi e geniali dei musicisti nostri — ed è falsa e maligna l'accusa di crasso verismo che loro si muove, dando al verismo il significato peggiorativo.

Del resto gli accusatori appartengono a quella categoria originalissima di persone, le quali ritengono la musica una incosciente energia intellettuale, ed io in queste stesse colonne ho dichiarato e dimostrato che ritengo invece la musica, arte, una vera energia psichica, e sono lieto di poter ripetere il mio concetto con parole del distinto E. Sturani, il quale considera l'arte «schiettamente come fatto essenzialmente psicologico», perché ritiene che «l'arte assorba tutta la intierezza della nostra persona fisica e intellettuale».

Egli dice: «Quando io ascolto della musica non sento che suoni belli e brutti, ma la trovo bella soltanto quando desta nell'anima mia non certo un'idea determinata, non una nozione, ma impressioni, sentimenti, suggestioni estetiche».

Ed io aggiungo: quanto più intense sono codeste suggestioni, quando simultaneamente vengono provate dalla moltitudine o dalla maggior parte della moltitudine, tanto più giusto, più *vero* è il sentimento che ha mosso e suggerito il musicista, tanto più *vero*, più umano, più universale il pensiero suo.

C'è dunque una verità che forma il substrato della musica? Sì, e credo — con lo stesso Sturani — sia questa verità del mondo interiore generatore della bellezza nella quale si riflettono e si condensano anche le impressioni del mondo esterno.

A codesto modo io credo siano e possano sempre essere *veristi* i musicisti nostri; solo così io penso possa la musica loro possedere una gioventù piena di grazie perpetuamente rinascenti, una freschezza che si rinnovi ogni giorno.

E gridino pure gli accusatori, essi sono gli apostoli imparruccati del convenzionalismo che vorrebbero mantenere l'arte in una infeconda immobilità; sono loro i quali, dice il Martini, hanno dato ad intendere che il realismo scuoterà il mondo dalle fondamenta; son loro, pedanti armati di quella pedanteria che — aggiunge Victor Hugo — si illividisce i polsi, si scuioia le mani, si rovescia le unghie per mettere tanto di chiavistello alla porta dell'avvenire, a fine che non la varchino coloro che sono il suo odio, la sua invidia, la sua paura: i giovani.

VALERIANO VALERIANI, *Del verismo nell'arte musicale*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/36 1896, pp. 603-4.

L'egregio signor Alfredo Untersteiner, colla competenza logica ed artistica, onde tanto si distingue, mentre giustamente difende dall'accusa di volgare verismo le opere dei nostri più felici giovani autori italiani, che pur fanno oggigiorno tanta fortuna all'estero, epperò non di rado vi eccitano basse invidie, pone ben a proposito la questione: *del verismo nell'arte musicale*. E noi che fino dal 1881, in un breve opuscolo dal titolo: *Il verismo in scienza e in arte* (estratto dal *Bollettino della Società Veneto-Trentina di Scienze Naturali*, diretto dal Canestrini-Padova), ebbimo già a trattare l'importante argomento, partendo da un punto di vista largo e generale, cogliamo la propizia occasione per ritornarvi sopra, lieti di doverla riferire alla musica in particolare.

La parola verismo, in arte e scienza, può essere assunta con differente significato. Veristi furono i più grandi filosofi, poeti ed artisti dell'antichità, come Aristotile, Omero e Fidia. Verista in senso alto, proprio d'un'estetica che non ha restrizioni, né idee preconcelte, ma s'ispira alle fonti reali e obiettive della natura, si è sempre quello scrittore, compositore ed autore che valendosi delle forme simboliche e rappresentative di cui dispone l'arte sua, estrinseca il vero sulle basi inconcusse del vero. Tali furono i poeti, i prosatori e gli artisti del primo e secondo nostro risorgimento, i quali felicemente seppero emulare l'arte greca. E il nostro Dante, che nel suo divino poema figura quale insuperabile filosofo ed artista, chiama appunto Aristotile: «Maestro di color che sanno». E in lui meglio che in qualsiasi autore antico e moderno spicca felice il connubio del reale coll'ideale, del sensibile

col soprasensibile; perché nelle sue chiare ed alte concezioni vi ha tutto il vero e non una sola parte del vero. Lo stesso può dirsi fra i moderni del Leopardi e del Canova, i quali quasi contemporaneamente in principio di questo secolo sì fecondo e tumultuante, resuscitarono l'arte greca.

Ma veniamo pertanto all'arte musicale.

E sebbene, com'ebbimo ad osservare in parecchi incontri in questa *Gazzetta*, della musica de' Greci non ci restino che insufficienti ed incompleti documenti diretti per giudicarla, tuttavia pensando alla natura eminentemente obbiettiva e ad un tempo ideale del popolo greco, che nel modo più palese traspare dalla sua vita storica, dalla sua architettura e dalle altre arti sorelle e soprattutto dalle produzioni poetiche della sua eccelsa e verista letteratura, nasce l'indiretta, e sia pur morale, ma non men sicura convinzione, che la musica dei Greci fosse pienamente obbiettiva ed occasionale, senza tuttavia nulla perdere di quella sublime, per quanto umana, ma non meno astratta e sintetica idealità, che forma e costituisce il più alto grado di perfezione nel senso ritmico e melodico.

Chi nega la capacità descrittiva e rappresentativa alla musica, senza pensare che i concetti di continuità, di distanza e di graduazione, in ordine allo spazio ed al tempo sono il substrato necessario, anzi le linee e coordinate principali, che danno luogo a tutte le distinzioni di cui la nostra mente è capace, non potrà mai formarsi rispetto alla musica un giusto ed adeguato concetto del verismo.

Lasciamo i Greci e veniamo al secondo nostro glorioso risorgimento, a quell'epoca felice in cui fra le tante glorie italiane rifulge pur quella che ci fu data dal genio colossale di Palestrina. Quale altra musica in confronto della musica liturgica e sacra possiede in più alto grado il carattere e l'impronta dell'idealità? Eppure a nostro avviso codesta musica anche la più pura, come le immagini di Leonardo, di Michelangelo e di Raffaello, considerata dal suo più esatto punto di vista non è men vera. Basta osservare dove e come ebbe le sue origini la musica sacra per convincersene. Essa è nata dal pensiero cristiano e dalla sua fede; e ciò comprende la parte puramente soggettiva delle sue manifestazioni. Ma l'onda sonora melodica ed armonica, che con ritmiche divisioni e ripercussioni fugate rispecchia il discorso salmodico e rituale, fra le arcate sacre del tempio, rese parlanti e severe da una mistica luce che colora tutto l'ambiente, generando l'estasi contemplativa, che si riflette dall'immagine realizzata di Dio e dei Santi, doveva necessariamente sgorgare in quella forma limpida, piana e serena, costituente il precipuo carattere di mestizia sovraumana o celeste, proprio della musica sacra. E questo è verismo bello e buono. Infatti se per verismo, escludendo il significato volgare che a torto si vuol dare a questa parola, s'intende giusto adattamento e proporzione all'ambiente reale ed ideale, ne viene che nella

musica sacra le dette condizioni devono aver luogo al massimo grado. Ed è appunto mutando queste condizioni, cioè a cagion di esempio, facendo in chiesa della musica profana, che si viene a perdere l'impronta di verità; quella musica non è più vera, vi è cioè disarmonia fra il reale e l'ideale; e l'arte cessa d'essere verista, o per lo meno il suo verismo diviene falso, assurdo e contraddittorio nel senso psichico e materiale.

Venendo alla musica profana: i Gluck, i Jommelli, i Cimarosa, i Mozart, i Rossini, i Bellini, i Donizzetti, i Verdi, ecc., sono altrettanti gloriosi veristi dell'arte musicale. E ciò spicca evidentemente nel loro multiforme e complesso compito di grandi ed insuperabili operisti. Ma anche come musicisti, nel campo sinfonico dell'arte, insieme a Beethoven e alla gloriosa schiera di musicisti propriamente detti, che lo seguirono, il loro verismo non vien mai meno. L'apice del verismo nel senso prettamente musicale, in cui trovasi appunto connesso l'ideale col reale si è manifestato in quella forma arditissima e riflettente di viva luce ritmica, melodica e armonica, che appellasi poema sinfonico. Quivi, il carattere descrittivo della musica, appoggiato al genere strumentale, raggiunge il suo massimo apogeo.

Il nostro Verdi, senza venir meno alle felici e peculiari tradizioni dell'italico genio di cui seppe mantenere il carattere, non fu egli sommo verista in tutte le sue opere, ma meglio e soprattutto nel *Macbeth* come nell'*Otello*, nel *Rigoletto* come nel *Falstaff*?

E i nostri pur valorosi e tanto promettenti giovani compositori continuino nella via tracciata dal maestro, gloria tuttora vivente d'Italia nostra. Né temano, ma anzi vadano superbi dell'epiteto di veristi.

La scelta di soggetti umili e popolari non infirma né il loro valore, né la probabilità del successo, purché il reale e l'ideale siano contemperati ed armonizzati in guisa da formare un organismo vivido e sano.

ARNALDO BONAVENTURA, *Il realismo nella musica*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/36 1896, 604–5.

Un paragrafo dell'assennato scritto che sotto il titolo: *Un'accusa ingiusta* il chiarissimo Alfredo Untersteiner ha pubblicato recentemente in questa *Gazzetta*, m'invoglia a dir due parole intorno all'interessante questione da lui sollevata sul realismo, o verismo che dir si voglia, nella musica in genere e in quella teatrale in ispecie.

È necessità, innanzitutto, mettere in chiaro che cosa per verismo, in arte, s'intenda.

La parola sembrerebbe significare una tendenza dell'arte alla riproduzione del vero; ma se *conveniunt rebus nomina saepe suis*, quel *saepe* ci avverte che se questo può accadere *sovente*, non però accade sempre. Intanto è da notare che, in letteratura quella scuola che fu denominata *romantica* era sorta preci-

samente coll'intendimento di dedicarsi alla riproduzione del vero: essa accusava il classicismo di perdersi dietro le favole antiche e si proponeva di studiare e ritrarre, nella loro realtà, i sentimenti, gli affetti, le passioni del cuore umano, d'essere insomma del vero osservatrice fedele e sincera. Viceversa fu appunto tale scuola quella che andò a smarrirsi tra le nuvole del romanticismo, che divenne fantastica e falsa: e certo i nostri poeti classici di tutti i tempi, da Dante al Foscolo, al Leopardi, al Carducci, furono molto più *veri* che non i poeti romantici del secolo nostro, per quanto questi dicessero di mirare alla ricerca e alla riproduzione del vero. Lasciamo dunque da parte le parole e guardiamo alle cose.

Il verismo, nella nostra letteratura, non fu in sostanza (come anche nella pittura e nella scultura) che una reazione contro il romanticismo; non fu che una momentanea tendenza dell'arte a ritrarre soltanto *alcuni lati* (né veramente i più belli) della vita reale, scegliendo anzi appunto quelli che per la loro crudezza erano maggiormente sfuggiti dalla scuola romantica.

È in questo, chi bene osservi, che si sostanzia quella tendenza dell'arte che, più o meno impropriamente, venne denominata *verismo*. Ma in arte, il più delle volte, la materia cede alla forma, o, quanto meno, in alcune opere d'arte è la forma quella che loro imprime certi aspetti e certi coloriti speciali; dacché nella libera repubblica artistica nessun soggetto è vietato quando le ragioni dell'arte stessa siano salve. Da ciò si deduce che il classicismo, il romanticismo, il verismo, riguardano più che altro lo stile, la forma.

Ora se queste tre principali tendenze dell'arte si intuiscono applicate alla letteratura, alla pittura e alla scultura, male si concepisce come l'ultima di esse, cioè il verismo, possa applicarsi alla musica. Musica classica: musica romantica: ecco due formule assai concepibili, più che altro in considerazione dello stile adottato e della consuetudine invalsa, per la quale chiameremo *classico* Beethoven, *romantico* Federico Chopin. Ma come è, per lo contrario, concepibile l'altra formula: *musica verista*? Questa è veramente *una parola vuota di sostanza*, come bene osserva l'egregio Untersteiner.

In fatto, quel certo colore speciale che fu convenuto di chiamare *realista* o *verista* è di per sé così peculiare e determinato che solo alcune arti hanno facoltà di ritrarlo. Si comprende come una novella o una poesia possano chiamarsi veriste: come tali possano chiamarsi una scultura od un quadro. Il *soggetto* della novella, della poesia, del gruppo scolpito, del quadro e più ancora del soggetto la *forma* con cui viene dall'artista ritratto, possono benissimo assumere quella tinta determinata e speciale che, come dissi, fu convenuto di chiamare verista. Ma chi, ad esempio, direbbe esistere un'architettura verista? Quest'arte, per la natura sua, non si presta ad una simile significazione: né io credo che lo stile verista possa mai rintracciarsi in un campanile

o in una cupola, nella facciata d'una chiesa o d'un palazzo, nelle arcate d'un ponte o nelle linee di qualsiasi altro edificio. Ora la musica, come è noto, ha appunto coll'architettura analogie singolari: e certi *fini* che altre arti possono proporsi, sfuggono invece alla musica come sfuggono all'architettura. Il *Bello* che tali arti ritraggono è *insito in loro*; e deriva, nell'architettura, dall'armonia delle linee, nella musica dall'armonia e dalla successione dei suoni: quindi l'idea di *verismo* è fuori di loro e non può in alcuna guisa informarle.

La musica poi deve essere considerata di per sé stessa, secondo la natura sua e le sue facoltà, indipendentemente dal *soggetto* e dalla *forma* dell'azione drammatica cui possa per avventura venire congiunta. Alla descrizione e riproduzione esatta del vero, nessun linguaggio può prestarsi meno del linguaggio musicale, inefficace di per sé stesso a significazioni precise. Quando adunque si parla di opere musicali veriste, evidentemente si confonde la musica coll'azione drammatica: anzi e più, si confonde la musica colla *forma* dell'azione drammatica alla quale si trova associata. Benché, veramente, dipende solo dalla *forma* se il *Rigoletto* o, per meglio dire, il dramma *Le roi s'amuse* di Victor Hugo, viene classificato tra le produzioni romantiche, mentre la *Cavalleria rusticana* del Verga tra le produzioni veriste. Drammi del cuore umano, verismi, sì l'una che l'altro: solo che gli sgherri del Duca intenti nella notte al rapimento di Gilda, la fosca fucina di Sparafucile, la tempesta in cielo che si associa all'omicidio in terra, danno un colorito romantico al vero e umanissimo dramma del *Rigoletto*, mentre i costumi popolari di Santuzza e Lola, la pubblica piazza del paesello siciliano in cui accade l'azione, la figura del carrettiere Alfio, la coltellata che questi pianta nel cuore a Turiddu dopo il rifiuto del bere e l'arrivo della benemerita arma dei Carabiniere Reali, danno un colorito verista al dramma pure umanissimo di Giovanni Verga, che Pietro Mascagni vestì di musica così passionata. Ma il verismo che si riscontra nel dramma di Verga, si trova forse anche nella musica di Pietro Mascagni? E dove? E in che cosa consiste?

La musica, se non può significare, tanto meno può essere verista: e per essere verista dovrebbe cessare di essere musica.

In fatto, ben povera cosa sono, nella così detta musica descrittiva, le imitazioni di voci, o di canti animali, o le frasi declamate in prosa, le quali, appunto per questo, cessano *ipso facto* di essere musica. È evidente che all'infuori di queste non sempre laudabili imitazioni, la musica strumentale non può mai essere verista; né si comprende quali caratteri possa avere che tale la rendano. Quanto alla musica teatrale o drammatica è pure evidente ch'essa non ha, considerata in sé stessa e indipendentemente dal soggetto dell'azione o dalle parole cui viene collegata, natura diversa dalla musica puramente strumentale.

La musica non è altro che ... musica: cioè successione d'*idee musicali*; e le idee musicali non possono essere veriste, per la semplice ragione che sono solamente ... musicali!

Il concetto di *verismo* è dunque inconcepibile applicato alla musica: e se di opere veriste è stato parlato, ciò derivò da un'illusione, anzi, per meglio dire, da un equivoco: equivoco per cui la forma dell'azione drammatica venne scambiata colla musica, mentre questa, si tratti di semidei o di eroine o di villani e fantesche, seguita ad essere solamente e semplicemente musica ... o bella o brutta, o buona o cattiva.

CARMELO LO RE, *Sempre pel verismo*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/39 1896, p. 657.

CARLO ARNER, *Per il verismo musicale*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/41 1896, pp. 685-6.

Egregio Direttore, io già suppongo e immagino che Lei avrà provato meraviglia vedendo che io non intervenivo nella elegante questione del verismo musicale, discussa con articoli così interessanti nella *Gazzetta Musicale*.

Per far cessare il di Lei stupore e in pari tempo per giustificarlo, sono qui anch'io a dire la mia.

E comincio subito col ricordare una persona che non si occupava di musica, ma che pure aveva un intelletto così musicale: il vecchio Dante, il quale ammonì: State contente umane genti al *quia*!

Ed aveva ragione.

Noi oggi vogliamo analizzar troppo e troppo definire. La smania della definizione è quella che ci perde, e tuttavia ognuno di noi l'ha nel sangue. È questa una delle cause dei tanti travimenti artistici della giornata.

A proposito della musica, non c'è pericolo più grave di volerla definire; perché definizione equivale a significato preciso e concreto di una cosa.

Il professor Lavignac, ad esempio, nel suo eccellente studio: *Musique et musiciens*, si è contentato di dire che ufficio della musica è di dipingere o provocare uno stato dell'anima, senza determinare le cause. Ma anche questa definizione, nella quale è pure tanta verità, non è però del tutto esatta, perché può avvenire che la musica, composta e scritta per provocare un certo stato dell'anima, per circostanze speciali ad essa estranee, non ottenga invece il suo scopo. E non cito che questo caso.

Così è per la musica descrittiva, la quale, come ha detto benissimo l'elegregio Bonaventura, è povera cosa quando diventa imitativa; e — io aggiungo — è sempre il genere più pericoloso, perché il più facile a ingannare e fuorviare il giudizio dell'uditore.

Se, ad esempio, un compositore scrivesse una pastorale sul tema: *Meriggio campestre*, in qual modo potrebbe fare del verismo?

Se io fossi proprio quello scettico canzonatore che certi maligni dicono, risponderci che dovrebbe far venir sonno, perché dopo il mezzodì, in campagna, si dorme.

Ma, a parte gli scherzi, ognuno comprende che quel *meriggio campestre* musicale, dati cento ascoltatori, potrebbe fare a ognuno di essi una impressione diversa; e se fossero invitati a battezzare quella composizione, scommetto che ne verrebbero fuori almeno settanta titoli diversi.

Ma, per abbordare più direttamente la questione, io mi permetto con molta franchezza di fare un'osservazione pregiudiziale ed è questa: la mancanza di esattezza e di precisione nei termini.

L'egregio prof. Untersteiner non è stato, mi pare, abbastanza esatto. Egli ha raccolto l'accusa fatta alla musica drammatica italiana moderna, ma l'ha raccolta, io credo, in forma troppo vaga e generica.

L'accusa di *crasso realismo*, rivolta alle opere musicali moderne, in qual senso è stata espressa?

Io vorrei avere sott'occhio il testo autentico — almeno alcuni periodi di quei critici musicali tedeschi, dei quali l'Untersteiner si occupa.

Si badi bene: io non voglio supporre l'Untersteiner colpevole di infedeltà nella traduzione; ma può aver mancato di chiarezza nel riassumere le idee di parecchi articoli, di scrittori diversi, per trarne qualche formula generale e complessiva.

Se l'accusa di realismo si rivolge alla scelta dei soggetti musicati dai maestri italiani in questi ultimi anni — specialmente da *Cavalleria rusticana* in poi, generatrice, pur troppo, di tante altre imitazioni infelicissime in Italia e fuori — bisogna dire la verità, l'accusa non è del tutto fuori di proposito.

Dico *accusa* tanto per adoperare una parola che spieghi la cosa; perché, del resto, non è dimostrato che i soggetti realistici non possano anche essere artistici. Dio buono!... Ne vorrei, io, del verismo come quello della *Manon Lescaut* e della squisita *Bohème* di Puccini! E lascerei che cantassero tutte le pudiche vestali del sacro fuoco musicale tedesco.

Ma, ripeto, io comprendo che certi critici tedeschi, abituati a tutt'altro genere di soggetti, più rispondenti al fondo della loro natura romantica, sentimentale e patetica, comincino a protestare contro i soggetti prescelti dalla giovane scuola italiana.

L'accusa sarà ingiusta; ma ad ogni modo tocca una questione che si può discutere, che anzi è stata discussa in Italia ed ha trovato discordi pareri.

Che se l'accusa di *crasso realismo* fosse rivolta invece alla musica, esclusivamente come musica, sarebbe una tale bestialità della quale non metterebbe conto di occuparsi.

A me pare che, certo involontariamente, il chiarissimo prof. Untersteiner abbia fatto un po' di confusione; ed è stato causa di confusione o per lo meno di divagazione anche per gli altri che si sono messi sulle sue tracce.

Infatti, l'amico Corrieri disserta a proposito del verismo o non verismo musicale, raccomanda ai nostri musicisti di non sacrificar tutto alla *insana smania del particolare orchestrale*, si caccia nei meandri del fronzolo, dell'accessorio e del complesso organismo, dove la questione vera diventa una specie di fantasima.

Il prof. Valeriani ci fa una specie di dissertazione storica del verismo musicale, prendendo le mosse nientemeno dai Greci, per concludere con un giudizio, che certamente si accosta un poco più alla vera questione, ma ancora non vi penetra del tutto.

E infine, l'egregio Bonaventura — già altra volta mio simpatico contraddittore — sempre meglio si accosta al punto della controversia, e cioè che musicalmente parlando non si può parlare di verismo e che nel caso in questione deve trattarsi di un equivoco. Però, egli pure ha voluto fare la sua brava disquisizioncella sulla musica, allontanandosi molto, naturalmente, dall'argomento.

Basta questa semplice osservazione, dunque, per dimostrare che molto probabilmente i tre egregi e prodi cavalieri questa volta sono partiti in guerra contro un mulino a vento.

Il che nulla toglie del suo interesse e della sua genialità alla discussione.

Torno dunque da capo a chiedere: di che cosa realmente sono state accusate dagli *chawwinistes* tedeschi le opere musicali italiane contemporanee? Di verismo nella musica, o di verismo nei soggetti?

La distinzione è essenziale e si impone.

E di che si lagnano quei colendissimi e rispettabilissimi critici musicali?

Che in Germania sono più ricercate dai direttori di teatri le opere dei Mascagni e compagnia che non quelle degli autori tedeschi?

Ebbene, hanno diritto — non dico ragione — di lagnarsi.

Non ci siamo lagnati anche noi in Italia quando ci furono servite interminabili zuppe di Saint-Saëns, di Thomas, di Massenet ed altri musicisti francesi, bravissimi, ma che erano sempre quelli?

Non abbiamo forse esclamato anche noi a Milano: Chi ci libera, o buon sire Iddio, dalla *Cavalleria rusticana*, dall'*Amico Fritz* e dai *Pagliacci*?

Per tutto il resto — pienamente d'accordo col signor Untersteiner.

Perdoni, egregio signor Direttore, la filastrocca; ma, siccome suppongo che anche Lei a' suoi anni sarà stato a scuola — non si offenda di questa supposizione — immagino ch'Ella ricordi — oh... ricordi senza dubbio! — il detto latino: *audiat et altera pars*, che un mio dotto compagno di scuola traduceva così: andiamo dall'altra parte. E perciò le ho scritto.

POMPEO MOLMENTI, *Profanum vulgus*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/42 1896, pp. 697-8.

— È più giusto e sicuro il giudizio dell'artista intorno a un'opera artistica, o l'opera deve dirsi bella e buona soltanto quando attrae, esalta, commuove il gran pubblico?

— O, meglio, perché il lavoro d'arte possa dirsi perfetto, deve richiedersi tal condizione che, se non è impossibile, è per lo meno difficile assai l'accordo del giudizio degli artefici con quello del pubblico?

Queste vecchie questioni, ad ogni po' risorgenti, ho messo innanzi altra volta su queste pagine e mi piace rinnovar oggi, dopo aver veduto sulla *Gazzetta Musicale* un caloroso dibattito sul *verismo* nella musica. Non io entrero nella sapiente polemica, la quale non m'è che occasione e pretesto ad accennare ancora una volta al mio prediletto argomento. Solo, in via d'incidenza, mi permetterò osservare che a me, specie nel regno indefinito della musica, paiono vane le teoriche artistiche. Quanto meno torturata dai preconcetti sarà l'ispirazione dell'artista, tanto riuscirà più efficace. Le passioni, i sentimenti, l'intimo ideale sorgono spontanei e la grande potenza dell'artefice, nota il Goethe, si rivela solo quando può affermare dinanzi al proprio concetto rappresentato: *Minuto ti ferma! Verismo musicale!* O che diamine vuol dire? Tanto varrebbe si dicesse: *Rivendita poetica di sale e tabacchi*. Alla riproduzione del vero, o meglio di taluni particolari del vero, possono prestarsi la linea e le parole, ma il linguaggio musicale non ha, di natura sua, una significazione precisa. Nelle stesse arti figurative e della parola la figurazione del vero ha limiti ristretti, giacché quel vero, che dà vita all'intimo ideale, non si rappresenta, servilmente copiando, né le passioni e i sentimenti dell'anima si possono mettere a modello. Bisogna averne l'immagine dentro di sé e significarli.

Figurarsi poi la musica che è un linguaggio indefinito, nel quale ciascuno trova interpretati o manifestati i propri sentimenti e i propri affetti. Così che alle inquiete anime nostre è più efficace la musica della poesia, parlano con più viva intensità Beethoven, Weber e Verdi di Byron, di Heine e del Leopardi. Ognuno degli ascoltatori mette nella musica una parte dell'anima sua. Questo concetto esprimeva mirabilmente il povero Nencioni (lutto recente dell'amicizia e dell'arte!) in alcuni suoi versi scritti *dopo una* Sinfonia di Beethoven: Che non vidi e sentii? Pianto e sorrisi / E fremiti e tripudi, e vive grida / Di gioia, ed urla disperate; e il lento / Mormorare dei laghi, ed il solenne / Rumor delle foreste affaticate / In autunno dai venti; il suon che manda / Il campanello dell'errante capra / Sui gioghi Tirolesi, e il pieno canto / Degli organi devoti in chiesa Ispana.

Non queste certo furono le ispirazioni del Beethoven, scrivendo quella Sinfonia, né, in tutti gli uditori, eguali a quelle del Nencioni sono le impres-

sioni che quella musica desta. Gli è, ripeto, che ognuno sente espresso lo stato dell'animo suo nella musica, il cui ufficio è, e così vivo, quello di interpretare noi stessi a noi stessi. E parlatemi poi di *verismo*!

Si dice che quando si parla di *verismo musicale* s'intende la forma dell'azione drammatica, rivestita dai suoni. Alla buon'ora! Ma qui si entra in un'altra e ben diversa discussione, che ci porterebbe molto lontani. Solo io vorrei chiedere in qual modo il musicista potrà dare la sua significazione ideale, se la sua anima non vibrerà con quella del poeta? Anche vorrei chiedere se, seguendo l'andazzo, in una delle tante continuazioni e imitazioni di *Cavalleria rusticana*, non udremo una sera o l'altra il processo verbale del giudice istruttore per l'omicidio di compare Turiddu. V'era un significato di profonda ironia nell'arguta osservazione del Rossini, il quale diceva che tutto si può mettere in musica, anche la nota della lavandaia. In fondo, anche per la musica non esistono che due generi, il buono ed il cattivo. Quindi, ripeto, nulla di più vano di voler discutere sull'ispirazione artistica e sul modo di manifestarla.

Mi ricordo, a questo proposito, di un aneddoto che si riferisce ad un antico insigne artista non già della musica, ma del colore. Un dì, nell'anno 1573, Paolo Veronese fu chiamato dinanzi al Tribunale dell'Inquisizione, per dare spiegazioni sopra certo quadro rappresentante la Sacra Cena. Agli Inquisitori pareva strano che alla Cena di Nostro Signore vi fossero uomini d'arme tedeschi, con alabarde in mano, servitori che gettavano sangue dal naso, buffoni con pappagalli, apostoli che si stuzzicavano i denti con le forchette e altre cose simili, che potevano volgere in ridicolo un soggetto così venerabile. Paolo, che non faceva tanto sottili ragionamenti, rispose che egli dipingeva figure e non concetti che i pittori possono pigliarsi quella *licentia che si pigliano i poeti e i matti* e che egli faceva i suoi quadri *senza prendere tante cose in considerazione*.

Ecco una teorica che si può adattare ad ogni genere d'arte. Ah! se anche molti musicisti odierni obbedissero a quel che amore detta dentro e sapessero significarlo al di fuori con forme elette, senza *prendere tante cose in considerazione*!

E soprattutto non prendere molto *in considerazione* ciò che si chiama il gran pubblico. Vero è che senza inconvenienti non è neppure il giudizio degli artisti, i quali i più delle volte sentenziano a seconda delle loro prevenzioni e della emozione ricevuta. Mi varrò di due esempi tratti anche questi dall'arte della pittura. Il Perugino che non vedeva nell'arte altro che il disegno, stimava quasi difetto il volersi bene e interrogato un giorno da un amico, perché non si fermasse di più a Venezia, rispose: *perché se rimango ho paura di diventar colorista*. E il Palagi, un classico d'accademia, proclamava bambocciate i mirabili quadri di Mieris e di Terburg, e non vedeva bellezze, se non

nelle pose eroiche e nel nudo foggiate alla greca. E poi fidatevi del giudizio degli artisti, quanto quelli che non chiedono e non ascoltano se non il giudizio del pubblico. C'è esagerazione di ogni sorta.

Ma ciò che più annoia in alcuni artisti è la presuntuosa vanità. Guai a giudicarli! Essi si sentono superiori ad ogni giudizio, specie a quello dei letterati. E si capisce: cogli illetterati si trovano a miglior agio.

Pericoloso errore affidarsi al giudizio del gran pubblico, il *profanum vulgus* di Orazio, ma errore non meno grave affermare che di quadri devono dar sentenza solo i pittori e di musica solo i musicisti. Ma dunque l'ingegno ornato di studi deve essere un impedimento a ragionar d'arte?

— *Omnes* — diceva Cicerone, allargando forse un po' troppo il concetto — *enim tacito quodam sensu, sine ulla arte aut ratione quae sunt in artibus ac rationibus recta ac prava dijudicant*.

Se non *tutti*, certamente gli uomini istruiti. Perché se ognuno non può entrare nelle sottigliezze dell'arte, un uomo, che ha ingegno e cuore affinati dallo studio e dal sentimento, può però comprendere il concetto da cui fu mosso l'autore nel condurre la sua opera.

Dunque in arte non può considerarsi giudice sovrano la moltitudine, ma neppure l'uomo del mestiere, il quale si è fatta una certa sua pratica così di vedere, come di operare, e tutte le cose sole indirizzate ad una sola forma, biasimando chiunque si discosta da quella. Per concludere, io credo che nessun giudizio può avere guarentigia di serietà e di imparzialità, se non sia pronunciato da uomini non già profani all'arte, ma che dell'arte non fanno la loro professione.

ALFREDO UNTERSTEINER, *Per il verismo musicale*, «Gazzetta Musicale di Milano», LI/43 1896, p. 718.

Egregio signor Direttore,

Quand'io, settimane fa, nel mio articolo: *Un'accusa ingiusta*, toccai per *transennam* del verismo musicale e dissi che la questione relativa meriterebbe d'essere più davvicino esaminata, non pensavo neppure che sarebbero scesi nella lotta tanti e sì valorosi campioni per trattare dell'argomento. Io lessi con grande piacere e soddisfazione quegli interessantissimi scritti, restando però in disparte come chi, dopo aver frugato in un vespaio, se la dia a gambe. Né io prenderei oggi la penna per ritornare sull'argomento, se l'egregio collega signor Arner non mi avesse tirato in ballo per forza. E siccome io in certo modo sono l'accusato, così tocca a me, secondo tutte le legislazioni del mondo, l'ultima parola.

Il signor Arner non vorrà che io traduca a stralci centinaia di articoli di giornali tedeschi, che ho letto in questi ultimi anni. Ma, per dargli una prova classica, voglio almeno tradurre un paio di linee d'un'appendice del

Grand'oriente della critica musicale tedesca, Edoardo Hanslick: «I moderni compositori italiani usano dissonanze e modulazioni spaventose e tali da far raddrizzare i capelli sulla testa, come cose di *progetto* brutte e ributtanti. Essi si vergognano delle antiche tradizioni musicali del loro paese e cercano il segreto dell'effetto drammatico nelle dissonanze e nelle scuciture». Io non so se ciò basterà all'egregio Arner; ma, a me pare, che il brutto, *voluto* come tale, è verismo della più pura acqua, tanto che Hanslick scrisse queste parole appunto parlando della *Mala vita* di Giordano e precisamente di situazioni drammaticamente veriste.

Ferdinand Pfohl ha nel suo libro *L'opera moderna*, un intiero capitolo sul verismo dell'opera italiana moderna, dove gli impropri all'indirizzo di Mascagni e compagnia cadono fitti come la gragnuola e sono dedicati non già ai poeti, ma ai musicisti. Marsop, nell'opera sull'*Esposizione internazionale di musica a Vienna*, rincarisce la dose e così via.

Ma quello che a me importa dire, è che il verismo nella musica non è fino ad un certo punto un'utopia; ma che anzi, entro certi confini, anche la musica può essere sanamente veristica, imitando la natura nei suoi suoni. E questo era appunto il tema che io volevo proporre e dal quale, a parer mio, si staccarono i miei egregi colleghi, soffermandosi sulla questione del tutto secondaria dell'accusa di verismo fatta alla musica drammatica italiana dei nostri giorni.

Io ho già cominciato uno studio zoologico musicale e spero poterlo presentare, quanto prima, ai miei cortesi lettori, quando cioè il serraglio di bestie feroci ed innocue sarà completo. Né con ciò sarà certo esaurito il tema.

In ogni modo voglia, egregio signor Direttore, perdonarmi, se fui io la causa involontaria di tanti scritti, che del resto i lettori della *Gazzetta Musicale* non avranno potuto che apprezzare.

GUIDO QUIRINO RUATA, *Il momento lirico attuale*, «La nuova musica», vii/75 1902, pp. 17–9.

LUIGI ALBERTO VILLANIS, *L'ora che passa e il verismo sulla scena lirica*, «La cronaca musicale», ix/8 1905, pp. 5–14.

Quest'ora poco felice muove impacciata, come un estraneo che ancora non siasi famigliarizzato coll'ambiente: scruta i pensieri di questo e quell'editore, i bisogni di questa e quella piazza, gli ideali di questo e quel pubblico: ed, a forza di volerli tutti accontentare, corre rischio incessante di non appagarne nessuno. Dopo essersi affaticata nel verismo della scena, cominciando con *Cavalleria* e terminando a un dipresso con le scarpette di Zazà e le sue uova mal cotte, l'ora che passa ha fatto i più svariati mestieri. Si è gitata a capofitto nel romanticismo trascorso con le scene tormentose di *Tosca*:

ha tentato la vecchia commedia dell'arte e la gioconda Burletta settecentesca cadendo in una farsa di dubbio genere con *Maschere*: ha sognato i fiori di plaghe esotiche con *Iris*: tornata con *Chenier* al dramma palpitante delle rivoluzioni, si è sforzata di infondere un simulacro di vita nell'adipe inerte meyerbeeriano di *Germania*; e, dopo aver corso i rischi di perigliosa navigazione nelle plaghe esotiche di *Butterfly*, ora canta l'anima medioevale con *Rolando*, con *Mosè* promette nuove affermazioni del pensiero idealista, con *Amica* vagheggia nuovi successi: o nella *Figlia di Iorio*, in *Vestilia* ed *Alceste* sta per sciogliere le vele verso i lidi della nuova e della tragedia antica.

In questo suo affacciarsi di *bonne à tout faire*, spesso si trova modo di rinfacciare agli autori la mancanza di un proprio indirizzo. Si direbbe ch'essi muovano come il viaggiatore che, pervenuto alla periferia d'una città, imbocchi la prima via che gli si para dinanzi, pretendendo di giungere al centro. A forza di camminare, qualche volta riuscirà magari a toccarlo, questo centro del successo: ma gli smarrimenti e le giravolte inevitabili, i ritorni oziosi, le tappe intempestive renderanno lungo il viaggio: e quando pure a questo centro ci si arrivi, sarà talmente affaticata la fibra, da richiedere lungo riposo. La critica contempla il nuovo Asvero dalla vetta cui le ali della dottrina o l'ascensore della prosopopea l'hanno innalzata: e, onesta e convinta nel primo caso, boriosa e disonesta nel secondo, grida dall'alto che questo ozioso girovagare tradisce il peccato originale di chi non ha coscienza del vero cammino. Tuttavia, potrebbe darsi benissimo che il brancicar alla cieca e l'incoscienza d'indirizzo non fossero già colpa dei soli artisti, ma piuttosto conseguenza diretta di un peccato comune all'intero organismo sociale.

E mi spiego. Per chi leggermente consideri, l'opera d'arte sorge capricciosa e spontanea, come fungo prezioso nato in una notte da quella malattia particolare che si chiama *il genio*. L'artista altro non fa se non ascoltare le voci che il genio gli suggerisce; la pretesa di ogni altra influenza, quand'egli si abbeverì alle schiette fonti dell'ispirazione, non ha ragione di venir calcolata. Eppure, se noi cerchiamo l'origine di queste voci e le sorgenti prime dell'ispirazione, non tardiamo a convincerci che le une e le altre non risuonano e non zampillano a caso. A quel modo che ogni epoca è figlia diretta di un periodo storico precedente, così ogni cervello pensante ed ogni anima atta a vibrare sotto l'impero d'un'emozione sono figli degli anni e delle circostanze che li cullarono. L'ora che passa educata nel volo dai secoli, trascina nel gorgo della vita tutta una flottiglia di ideali: e mentre alcuni, combattuti da nuove correnti, fatalmente si inghiottono nel vortice irrequieto, ai superstiti si aggrappano inconsciamente gli spiriti, navigando con essi alle plaghe del successo. La pretesa libertà assoluta dell'artista creatore è una gran bella utopia: ma quando vediamo intere epoche storiche dominate da

una sola tendenza ed un unico *stile*; quando constatiamo che questo stile rappresenta il *sistema* secondo cui i mezzi offerti dalla tecnica dell'arte sono adoperati dall'artista per concretare in un simbolo visibile i sogni vaganti nell'anima sua: quando infine dobbiamo convincerci che nelle varie fasi dell'arte questi stessi sogni sono fra loro tanto congiunti, da livellare nel fondo le produzioni di molti chiari compositori fra loro contemporanei: allora ci è pur duopo convenire che anche l'artista subisce il fascino di quella forza fatale, da cui le fogge di vestire, l'ordinamento della famiglia e dei governi, le individuali e sociali manifestazioni vengono governate. Prendetemi il pieno settecento sinfonico del periodo haydniano, seguite lo svolgersi delle forme strumentali attraverso al ciclo dei precursori, consideratele ancora nelle ampliazioni successive che ci condurranno sino al primo stile di Beethoven. E non solo avrete modo di toccare con mano questa verità, ma ancora l'«aria di famiglia» dei vari gruppi non mancherà di suscitare una crescente sorpresa.

Premesso adunque che l'ambiente esercita un'influenza sensibile sulla produzione dell'arte, cominciamo a supporre che in un centro di vita collettiva sorga e largamente si diffonda un tale complesso di circostanze, da livellare gli spiriti, orientandoli in un senso determinato. Appena questo fatto si verifichi, tosto le speciali tendenze da esso fermentate cominceranno a prendere forma concreta e sensibile. Nel grande crogiuolo della vita sociale, nella costante consuetudine di tante intelligenze, la materia si fonde, pronta a colare nello stampo che la collettività sta modellando. La forma di questo si delinea, accentua i contorni, esce dalla fase indistinta di sogno come la brillante farfalla si sprigiona dalla informe crisalide. Il metallo cola in questa forma, si congloba e rassoda, e ne sorge un tipo che, rispondendo pienamente ai bisogni di quella data collettività e di quella data epoca, ne diviene l'*ideale*.

Sorto questo fantasma e divenuto plastico attraverso alle successive elaborazioni, viene ricercato avidamente dai contemporanei, accarezzato, fatto segno a speciali simpatie ed alle affezioni più vive. Di lui ciascuno discorre; su lui convergono gli sguardi: e poiché l'artista vive in questa società, e da essa trae i mezzi dell'esistenza e la gloria, così fatalmente questo nuovo ideale s'impone anche all'artista. A grado a grado egli si erige a fascinatore dell'ora che passa, diviene l'oggetto dei discorsi, la meta delle comuni ricerche: e Ippolito Taine, appellandolo il *tipo regnante*, sintetizzava con frase felice il suo potere tirannico, in cui si riassume l'ammirazione dell'anima collettiva d'un'epoca prosternata ad adorare il nuovo Messia.

Chi bramasse esempi musicali, potrebbe rivolgersi con vantaggio al periodo romantico apertosi sulle prime decadi dell'Ottocento, quando i poeti nostri cantavano fanciulle pallide per lunga attesa al verone, e di pallori e la-

crime si nutrivano i novellieri, pallori e lacrime riproducevano le pitture care ai salotti, pallori e lacrime scandivano le arie operistiche, pallori e lacrime, in altro modo non riuscendo a scolpire, prodigavano i pianisti nei titoli e nelle vignette adornanti le copertine delle loro composizioni. Onde attraverso le pagine musicali rintracciamo ancora il sogno di questa anima collettiva che, dopo essersi sfogata nei *Notturmi* piagnucolosi, ma ancora artistici della piccola scuola, gonfiava di sospiri gli scarni periodetti cari agli artigiani della tastiera.

Ma se il tentennar delle tendenze non riesca a favorire l'orientarsi degli spiriti in una sola direzione: se da questa scissione di tendenze nascano vari ideali, e per tal modo sia tolta unità al comune indirizzo, allora la funzione del tipo plastico rimuta. Invece di trovarsi nell'*ancien regime* di un solo despota assoluto, i componenti la collettività sono costretti a vivacchiare nei domini di parecchi tirannelli deboli e malfermi, ciascuno dei quali grida tanto più forte, quanto meno è sicuro d'essere ascoltato. Fra tanto vociare, si finisce coll'indugiarsi in una vera Babele delle fedi e delle convinzioni. E poiché l'artista non vive isolato, ma dalla società ha bisogno di trarre i mezzi di sussistenza e la gloria, appagando le tendenze che gli si manifestano e indovinando i desideri dei tempi: così l'indecisione e il malessere della collettività hanno la loro ripercussione fatale nell'opera d'arte in genere e, nel caso nostro, sulla scena.

Ora, questo malessere per l'appunto grava la società dei nostri giorni, ove positivismo naturalismo e idealismo risorgenti cozzano con quello stesso accanimento, con cui le vecchie teorie di governo con le nuove libertà e la licenza novissima si avvicinano. Conseguenza inevitabile di principii male assimilati e male compresi, eterno dissidio fra volere e potere, vediamo crescere gli scontenti, ingigantire le speranze e i dubbi, crollar le fedi. L'incertezza dei cervelli maggiori ha le sue ripercussioni negli ideali che corrono le folle come pazzi fuggiti di manicomio, novelli imperatori del Sahara, nati a regnare un giorno per sparire entro un mese. O chi vorrebbe dunque far colpa agli artisti, se l'ora che passa li culla in sogni mutevoli?

Io faccio conto che la squadra valorosa e intelligente dei nostri operisti, dopo aver abbandonato la gran città del romanticismo operistico in cui Donizzetti, Bellini e il genio verdiano trionfano, sia giunta alla periferia della nuova metropoli, tuttora in corso di fabbricazione. Le vie sono appena tracciate, incerte ancora le linee dei nuovi locomotori, con cui si correrà al successo. Mentre l'avanguardia in questo caos si aggira con quei continui pentimenti, che costituiscono il pericolo quotidiano e la colpa involontaria del nuovo viaggio, forse ai meno impazienti sta per arridere la speranza di vedersi aperta qualche nuova via, chiara e sicura.

Ciò vorrei si avverasse, ciò vorrei augurare con augurio sincero. Ma finché durerà lo squilibrio generale e la generale frettolosa impazienza, temo assai anche i miei augurii si riducano ad un pio desiderio.

In tanta incertezza di indirizzo, una fra le particolari predilezioni di pubblico e artista sembra ancora tratto tratto rivolgersi a quelle formole che, con termine sintetico, si raggruppano sotto il titolo di *verismo*. Non parlo del puro verismo musicale, che ci condurrebbe a speculazioni teoriche sulla musica descrittiva o pittoresca; parlo d'una questione strettamente pratica, connessa con le vicende dell'opera italiana attuale. La fortuna di alcuni spartiti, ove il dramma vivo e palpitante del giorno primeggiava, ha fatto sì che i maestri prediligessero le azioni drammatiche tolte dalla vita nostra quotidiana: e, per quanto gli spiriti sembrino volgere a sogno maggiore, tuttavia il preconconcetto verista non è ancora pienamente scomparso. Ogni giorno si parla di idealismo e verismo nell'opera in musica, senza determinare i confini dell'uno e dell'altro vocabolo che continuano a correre la via come biglietti di banca, di cui niuno pensasse a controllare l'esatto valore fiduciario. Non sembra quindi inutile renderci ragione una buona volta del concetto in essi racchiuso, a fine di vedere con qualche approssimazione il vantaggio o il danno, che l'adozione dell'uno o dell'altro principio può recare alla scena.

Se crediamo ai fautori del verismo, dobbiamo concludere che esso al dramma recava immensi beneficii, concedendogli l'assoluto trionfo della verità. Ebbene, anche se la cosa stesse in questi termini, il verismo avrebbe sfondato una porta spalancata. Io non conosco dramma musicale che possa reggersi con forza vitale, se non riesca a commuovere il pubblico dinanzi al quale si volge e in cui, per l'elemento dei suoni, si ripercote; ed alla sua volta questa emozione non può sorgere se l'azione scenica e gli accenti di gioia e di dolore, ch'essa strappa al protagonista, non trovino una diretta risposta nella coscienza degli ascoltatori. Angioli o demoni, essere vivi e reali della prosa quotidiana o fantastiche figlie di poeta, tutte le creature che sulla scena si agitano, devono amare, devono ingigantirsi in quell'emozione in cui l'universo degli esseri si fonde. Poco a noi importa della loro vita intellettuale, poco dei problemi che ne agitano lo spirito, se questa vita intellettuale e questi problemi non trascinino allo scoppio del dramma profondo e della profonda passione. Noi non chiediamo, sulla scena musicale, chi siano questi protagonisti, donde essi vengano: chiediamo anzitutto quali gioie ineffabili o quali ineffabili angosce ne abbiano solcato l'esistenza. Un giapponese vagante sul nostro sentiero, per quanto oggi sia cosa di moda, mediocrementemente ci interessa, qualora esso pretenda discorrere con lunghe cicale nella sua lingua bizzarra. Ma se egli soffre, se piange e nella passione si agita, allora noi lo comprendiamo siffattamente che tutto il suo dolore ci pervade: ed in questo linguaggio universale dell'emozione l'anima gli spa-

lanca le braccia ed in lui intuisce un fratello. Chiamatelo Rigoletto o Tannhauser questo protagonista, Violetta o Carmen, Mimì o Santuzza, poco importa: quanto più larga sarà in esso l'effusione del sentimento, quanto più ristretta la cerchia dei semplici fatti attinenti ai casi della vita priva di emozioni sensibili, altrettanto più interessante riuscirà l'azione sua e, quindi, tanto più vitale il fascino che da esso si verrà sprigionando. E perché la musica non dice cose concrete e precise, ma può coi suoni e coi ritmi piombarci in uno stato generale di eccitazione o di rilassatezza, ove la gioia o la tristezza si adagiano: così da questo protagonista passionale, come dal sassolino caduto sulla superficie d'uno stagno tranquillo, potranno a loro volta sprigionarsi quegli scotimenti e quelle emozioni, in cui tutti sentiamo vibrare un attimo della stessa nostra esistenza.

Anziché recare al dramma in musica *una maggior verità di passione*, il verismo ha tentato introdurvi *una maggiore verità nella riproduzione dei lati minori propri alla vita*. Il piccolo dramma moderno ha voluto che i suoi personaggi agissero come persone viventi non solo nella passione, ma ancora negli usi della quotidiana esistenza. Li ha fatti schiacciare la frusta in scena, mangiare e bere e vestir panni con la verità del giorno, discorrere di mille futilità indifferenti, chiedere il conto all'oste e le scarpette alla domestica, indugiarsi come i fannulloni in cose vuote d'interesse. E con ciò il verismo, in cambio di aiutare il dramma musicale, finì col tendere ai maestri ed all'arte una serie di tranelli, l'uno più dell'altro insidioso.

Anzitutto queste piccole azioni, di per sé poco significative, non potevano associarsi con frasi e con sviluppi orchestrali vibranti di passione: sarebbe stato chiedere il pranzo in trattoria col grido trionfale dell'«Esultante!». Per esse gli antichi avevano inventato il «recitativo secco», ove, su pochi accordi, il declamato della commedia moveva spedito senza troppo disturbare le chiacchiere dell'uditorio, che solo si scuoteva quando si fosse pervenuti all'oasi dell'«aria» nelle molteplici sue manifestazioni. I nostri veristi per contro, revocando ed ampliando una formola già conosciuta, pensarono di costruire intere scene su quella che chiamarono «commedia musicale». Ma poiché senza un fondo passionale non esiste un connubio possibile fra musica e poesia, e nelle faccende domestiche del giorno il sentimento ha poco che vedere: così anche questa musica *a passe par tout* divenne un mezzo utile forse per allungare l'azione, ma perfettamente inutile per l'interesse che si vorrebbe con tali drammi ridestare nell'uditorio. Inoltre, nella vita, le figure accessorie ad ogni tratto con le principali si avvicinano: ben vengano adunque i personaggi episodici sulla scena, dissero i corifei del verismo! E ne balzarono fuori quei venditori d'immagini che in *Siberia* fanno perdere semplicemente un tempo prezioso, senza alcun vantaggio per il dramma:

quei codazzi di esseri che in *Germania* dovrebbero aver vita, e vivono soltanto nelle descrizioni ampollose di cui li onora il libretto.

Eccoci per tale modo, a forza di navigare in traccia del vero, approdati alle plaghe dell'elemento decorativo perché tale è per l'appunto l'impiego della musica nel dramma, quando non riesca a far corpo coll'emozione, che dalle fila dell'intreccio e dal grido dei personaggi si sprigiona. Accorgendosi di questo fatto, i nostri operisti sembrano spesso ridursi all'opinione di Theophile Gauthier, pel quale «La musique est le plus desagréable et le plus cher de tous les bruits». L'adoperano con parsimonia e circospezione: assai lieti se, interrompendo la continuità del tessuto musicale nei punti più drammatici del quadro, riescano in essi a far prevalere la suggestione del semplice dramma scenico su quella musicale: niente preoccupandosi qualora il cantante, improvvisato attore drammatico, urli come un ossesso, aggiungendo magari appoggiature liberissime alla nota del canto o lanciandosi d'un balzo oltre i confini dell'intonazione.

La licenza non è nuova: e se ne trovano tracce in ogni tempo. E se il Dorat tornasse nei nostri teatri, all'udire gli urli dei cantori del drammettino attuale andrebbe in sollucchero, come dinanzi a certe stonature in voga nel settecento francese, che gli strappavano dall'anima questo squarcio di cretinismo musicale: L'orchestre en vain pretende gouverner votre voix: / La nature vous parle, il faut suivre ses lois. / Que m'importe, en voyant votre douleur profonde. / Si vous avez omis la valeur d'une ronde? / Il echappe souvent des sons a la douleur / Qui sont faux a l'oreille, et sont vrais pur la coeur!

Il Signor Dorat deve aver posseduto una famiglia numerosissima, perché i suoi figli e nipoti popolano quotidianamente i teatri. Io ne ritrovo in loggione, in sedia, nei palchi: sempre entusiastici di un grido strepitoso, sempre pronti a scattare nel «bravo!» non appena il buongusto più semplice vorrebbe suggerirmi un «cane!». E qui tocco il danno più grave recato all'arte nostra da questa pretesa ricerca di verità: la completa rovina, cioè, della scuola di canto. Dal giorno in cui il grido parlato cominciò ad assicurare l'applauso e il predominio del dramma presentato cacciò in seconda linea la creazione musicale, lo sforzo delle voci non ebbe più limiti. A quel modo che le perorazioni scoppiano improvvise, e spesso senza una stretta logica dipendenza dalle premesse dell'ente orchestrale, così anche le voci si abbandonano ad un ansimare che rovina i polmoni e le gole più solide. Chi percorra uno spartito dell'ultimo genere, trova tali e così flagranti delitti contro la sanità delle corde vocali, da meravigliarsi che a questo sciupio ancora si possa resistere: ed il caro verismo tutto si allietta quando, dinanzi all'enormità dell'urlo che pretende, possa garantire l'applauso dei filistei.

Chi scrive queste note non ha speciali simpatie per questo o quel sistema, per questa o quella scuola. Egli, da modesto osservatore, si permette di accennare al valore che il vocabolo «verismo» acquista sulla scena lirica, ed ai tranelli ch'esso dissemina sulle orme di autori ed artisti. Figlio di una larga fase ormai percorsa dal pensiero moderno, il verismo dell'opera lirica già volge al tramonto; la fioritura degli ultimi saggi sembra proclamarlo a chiari segni. Qui se ne rilevano gli inganni: pensando che la riflessione su quanto si scrisse valga forse a rendere guardingo qualche ultimo illuso.

A. D'ANGELI, *Il problema musicale moderno (continuazione)*, «La cronaca musicale», XI/2 1907, pp. 59–67.

4. Ricezione critica

IPPOLITO VALETTA, *Corrispondenze. Mala vita di Giordano*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVII/9 1892, pp. 145–6.

ROBERTO BRACCO, “Mala vita” al San Carlo, «Il corriere di Napoli», XXI/117 1892, p. 3 (il numero di pagina non si riferisce alla numerazione collettiva, assente, ma al terzo dei quattro fogli che compongono il giornale).

Ho io il dovere — che il pubblico enorme e nevrotico di iersera non aveva — di scindere la grande stonatura estetica della scena dalla *musica* di Umberto Giordano? Ho io il dovere di scernere l'impressione dell'una da quella dell'altra? Forse sì; ma — lo dico subito — è un dovere inadempibile.

È inadempibile, perché io non so e non posso sottrarmi al ricordo vivo e incombente di quell'ammasso di straccioneria e di miseria morale che nel dramma ha l'altissima importanza artistica del vero schietto, e che iersera, nel melodramma ospitato dalle aristocratiche scene del San Carlo, perdendo inevitabilmente nella veste musicale tanta parte della verità essenziale, si spampanava in tutta la sua grandiosità plebea. No, non posso e non so sottrarmi al ricordo vivo e incombente, e ancora mi sento profondamente infastidito dalla vista di quelle catapecchie e di quella mala casa, dalla tristezza e dalla goffaggine di quegli abiti in cui la bellezza passionale di Gemma Bellincioni pareva offesa e l'arte di Roberto Stagno pareva brutalmente democratizzata. E ripenso al cappello grottesco del baritono Pignatola avvilito nella codardia ridicola di *Annetiello*, e ripetendo le facili note della sua ubriachezza mi pare che l'alito avvinazzato mi salga al naso. E ripenso alla veste gialla della Leonardi calunniata dalla nefandezza amorosa

di donna *Amalia*, e ripetendo le frasi del suo avido amore ho un brivido di sdegno e di disgusto. L'infelicità della sventurata *Cristina* non penetra più il mio cuore. Il voto di *Vito Amante*, contemplato dalla mia coscienza sconvolta, diventa una vigliaccheria. E dal conflitto delle noie che m'ingombrano l'animo un sol desiderio acuto si sprigiona: quello di dimenticare il più presto possibile d'aver veduto e d'aver udito cantare Roberto Stagno, la Bellinioni, la Leonardi, il Pignalosa e il buon Giusti — il dilettante cortese — tra le immondizie del fondaco e le prigioni della muliebrità colpevole, trasferite, per uno sventramento al rovescio dal mefitico basso di Napoli alle scene magnifiche del San Carlo.

Ma, la musica? La musica? Che n'è della musica?

Signori miei, le impressioni non si possono ben distinguere, e il distinguere — a prescindere dalle cose dette — sarebbe lo stesso che fingere di credere, non senza malignità, alla emancipazione completa di Umberto Giordano da tutto quanto il *fatto* esigeva e l'ambiente gl'inspirava.

Invece, egli ha voluto essere, ed è stato, scrupolosamente fedele al fatto, all'ambiente e non ha nobilitato né l'uno né l'altro e raramente ha osato di conferire alla parola dei suoi personaggi l'elevatezza che costituisce, comunque, il valore intrinseco della musica.

Il colore locale — evidentemente — era la sua maggiore preoccupazione. E io ricordai iersera il bonario sorriso d'incredulità con cui il giovane musicista mi ripetette, una volta, alcune parole d'un articolo mio, le quali facevano eco a un giudizio di Johannes Weber ed erano, su per giù, queste: «il colore locale si ottiene, al più al più, effimeramente, introducendo nella musica ritmi o modulazioni o suoni d'istrumenti o addirittura brani di canzoni popolari di questo o quel paese». Ebbene, Umberto Giordano non altrimenti ha ottenuto né altrimenti poteva ottenere il colore locale. Anche eliminato il preludio del terzo atto che spiacque a Roma, nell'opera resta un largo contingente dato dalla piazza, dato dalla canzone di Piedigrotta, dato dal «canto a figliola».

Il colore locale, c'è, ma l'orecchio è troppo spesso investito da ritmi, da modulazioni, da ondulazioni melodiche, da frasi, cui l'abitudine nega gli onori della teatralità artistica. Si ha il dubbio di riudire musica vecchia, si ha il dubbio di trovarsi al San Carlo per una strana amenità del caso, e si sente il bisogno di uscirne e di chiarire l'equivoco.

Ma quando del colore locale il musicista non s'è preoccupato, un'altra idea fissa ha pregiudicata la concezione musicale. Egli temeva di falsare il carattere de' personaggi, egli temeva altresì di guastare nel lusso dell'arte la semplicità popolare dei sentimenti e delle idee. Poche volte — come quella scena del *voto*, come nel duetto del primo atto fra *Vito* e *Cristina*, e in quello fra gli stessi personaggi, nel terzo atto, e come nel duetto dell'atto secondo

tra *Cristina* e *donn'Amalia* e nella preghiera straziante che precede la conclusione dell'opera — poche volte, dico, egli, seguendo la sua schietta ispirazione, ha concesso al suo estro il libero volo e ha affermato, senza impacci, nella fluidità melodica, la genialità sincera della sua balda giovinezza, e pochissime volte, mettendo da parte beneficamente l'idea fissa, s'è permesso lo sfarzo di conciliare purezza del canto con la squisitezza strumentale.

Il sullodato duetto del primo atto è, secondo me, il pezzo migliore dell'opera, inquantochè in esso codesta sagace conciliazione è innegabile: mentre, altrove, la frase calda e felice è spesso menomata dai facili effetti orchestrali dei tremoli, dei timpani, degli unisono, dei crescendo nutriti dai timpani.

Il maestro non ha voluto concepire la musica indipendentemente dalla popolarità del dramma: — e il dramma, che ha perduto l'importanza sostanziale del verismo, ha trovato nella musica, insieme col colore della passione, la volgarità e la pochezza plebee.

Il pubblico non poteva scindere elementi che il musicista *aveva voluto* fondere, e, iersera, emanò un giudizio complessivo. L'autore fu pure applaudito e chiamato talvolta agli onori del proskenio; ma l'opera naufragò nella tempesta del cruccio, della meraviglia e del parossismo nevrosico.

EUGENIO CHECCHI, *Per l'amico...*, «Fanfulla della domenica», xiv/22 1892, p. 1.

EUGENIO CHECCHI, *Mascagni a Vienna*, «Fanfulla della domenica», xiv/39 1892, p. 1.

EUGENIO PIRANI, *Note di viaggio*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVIII/2 1893, pp. 20–1.

Dissi nell'ultima mia che all'arte italiana si dà ora in Germania il posto d'onore e di questo fenomeno bisogna cercare le cause in parte nelle cordiali relazioni politiche che corrono ora fra i due paesi, ma altresì nell'attrattiva che esercita ora la nuova scuola *verista* che si sviluppa ora in Italia.

Questa scuola ha, è vero, di comune colla scuola wagneriana l'intima unione della parola colla musica, l'imitare più che sia possibile colla cadenza musicale la cadenza parlata, ma si allontana da quella perciò che essa cresce e fiorisce sotto ben altro sole, nella terra dei suoni e dei canti, nel paese dove la melodia fu e rimarrà sempre regina sopra ogni altra sofistica argomentazione o filosofica considerazione.

Nella scuola wagneriana la tirannia dei principi uccide talvolta la musica e quest'ultima deve allora contentarsi di rimanere umile ancella, mentre nella scuola neo-italiana la melodia resta sempre sovrana, ad onta delle migliori intenzioni del compositore; essa si fa strada a poco a poco attraverso al velo che mal lo copre e rifulge finalmente in tutto il suo splendore.

I nostri giovani compositori si presentano prima con un cipiglio severo, quasi truce, abbottonati fino al mento, la loro favella è oscura, enigmatica, nebulosa e poi tutto ad un tratto gettano la maschera, sorridono e cantano da veri innamorati o ballano la tarantella.

Ed ecco perché la nuova scuola trionfa. La critica pedante vi scorge seguiti i suoi prediletti dogmi e in grazia di questi rilascia un passaporto anche alla parte che essa chiamerebbe più volgare; il pubblico, poi, vi trova ciò che gli tocca il cuore. Così tutti rimangono contenti.

Anche nei cantanti italiani, che ora sono molto in voga in Germania, si verifica lo stesso fenomeno. Essi non anelano più come i loro predecessori all'ideale di divenire una macchina perfetta, capace di eseguire dei trilli, delle volate, delle cadenze complicate coll'esattezza e regolarità d'un *carillon*, ma sono veri uomini e donne che sentono, amano, odiano, cui la felicità rende ebbri, il dolore uccide. Ecco, per esempio, il segreto della signora Bellincioni che ha destato un vero entusiasmo al teatro Kroll. Essa è padrona di tutte le risorse dell'artista, ma sulla scena dimentica teatro e pubblico e vive soltanto nella parte da essa rappresentata. Essa adora, come nella *Mala vita* di Giordano, il giovane che la trarrà dal fango, si rivela una furia in faccia alla sua odiata rivale, e cade finalmente esanime allorché si sa abbandonata dall'infedele amante. Tutto ciò non è più *arte*, è *verità*. E con lei sente il pubblico, con lei ama, trepida, soffre. Dice bene Otto Lessmann nel giornale da lui diretto: l'*Allgemeine Musik Zeitung* che «soltanto dopo che è calato il sipario, lo spettatore commosso si accorge che Gemma Bellincioni non ha soltanto *agito* ma anche *cantato* divinamente».

Ma qualcuno soggiungerà che i grandi artisti hanno fatto sempre così.

Nossignori! Rispondo io. Potrei citare il nome di un grande artista drammatico italiano, conosciuto e celebrato anche all'estero, il quale mi dichiarava, con mio stupore, che anche nei punti culminanti del dramma egli rimane freddo e calcolato, per poter rendersi conto di ogni movimento, di ogni gesto, di ogni battersi di palpebra. Tutto in lui è arte profonda, filosofica, speculatrice. Però si noti che anche lo spettatore intuisce l'interna freddezza e ammira, sì, l'arte perfetta, ma non si sente trascinato, rapito come dalla Bellincioni o da Eleonora Duse. Da una parte dunque la quintessenza dell'*arte*, dall'altra la *natura*.

E a proposito dell'opera *Mala vita*, aggiungerò che non potrei esprimere la mia ammirazione all'autore della medesima. In primo luogo parmi molto discutibile l'opportunità di portare sulla scena dei soggetti così disgustosi come questo. La vita popolare napoletana offre, Dio mercè, delle scene non meno *vere* e caratteristiche, ma più *belle*. Ma anche ammettendo il *verismo della musica*, non bisogna dimenticare che vi sono dei limiti del bello che non è permesso oltrepassare. Gli accenti d'ira, certe dissonanze, certi cozzi ar-

monici sono forse veri, ma «laceratori di ben costrutti orecchi». Oltre a ciò, manca al signor Giordano quella maestria nella tecnica musicale, che riesce qualche volta con un accorto commento armonico contrappuntistico di fare accettare delle dure *verità* drammatiche, che fanno alle corna coi sani criteri di estetica musicale.

Questa maestria si incontra invece nei *Pagliacci* di Leoncavallo, il quale può darsi il lusso di qualche stravaganza, perché i suoi mezzi glielo permettono. Anche qui abbiamo un soggetto del più crasso *verismo*, una storia di saltimbanchi senza pudore e senza onore, semibelve che lasciano libero corso alle loro selvagge passioni. Una gentile signora berlinese mi diceva che, pur riconoscendo il talento del maestro, quest'opera non le andava a genio. Non v'ha qui una sola figura, osservava essa giustamente, per la quale io possa sentire dell'interesse; tutti sono mostri in figura umana — una donna detestabile, un marito brutale, un rustico seduttore, un abietto intrigante. E se le persone mi ispirano ribrezzo, come può ispirar simpatia la musica che ritrae fedelmente le loro passioni?

Senza dividere tutto l'orrore della sensibile signora, non posso darle tutti i torti. Se ad onta di ciò la musica di Leoncavallo riportò un bel successo a Berlino, questo prova che il suo talento è robusto e vigoroso, e non v'ha dubbio che esso svilupperà vieppiù in un ambiente più elevato e di lui più degno. Non dimentichi però l'egregio maestro che non sempre egli troverà un interprete del suo Tonio come il baritono Paul Bulss [...].

ACUTO, *Corrispondenze, Napoli 11 giugno*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLIX/24 1894, pp. 378–9.

ACUTO, *Corrispondenze, Napoli 4 marzo*, «Gazzetta Musicale di Milano», I/10 1895, p. 171.

EUGENIO PIRANI, *Corrispondenze. Berlino, 19 settembre*, «Gazzetta Musicale di Milano», I/39 1895, pp. 658–9.

IPPOLITO VALETTA, *Rassegna musicale. Il basso livello del presente musicale. Sintomi e rimedi*, «Nuova Antologia», XXX/24 1895, pp. 772–82.

IPPOLITO VALETTA, *Rassegna musicale. Le opere nuove — La Bohème di Puccini...*, «Nuova Antologia», XXXI/4 1896, pp. 755–64.

G. T., *Opere nuove e concerti. La Bohème di R. Leoncavallo*, «Rivista musicale italiana», IV/3 1897, pp. 566–7.

GIOVANNI FERRERO, *Crisi teatrale. Appunti sul Teatro Regio di Torino*, «Rivista musicale italiana», VI/3 1899, pp. 604–34.

NINO ABATE, *Padre Zappalà*, «La nuova musica», V/50 1900, pp. 107–8.

A. ROBERTO COLOMBO, *Corrispondenze da Roma*, «La nuova musica», V/54 1900, pp. 145–6.

- GINO ZARA, *Opera o Operetta? A proposito di Zazà*, «La nuova musica», v/60 1900, pp. 183–4.
- LUIGI TORCHI, “Germania” di A. Franchetti, «Rivista musicale italiana», ix/2 1902, pp. 377–421.
- FENTON, *Il melodramma dell'avvenire*, «Musica nuova», i/1 1903, pp. 6–8.
- LUIGI TORCHI, *L'esito del concorso Sonzogno*, «Rivista musicale italiana», xi/4 1904, pp. 516–49.
- GIANNOTTO BASTIANELLI, *Impressionismo musicale*, «La Voce», i/17 1909, pp. 66–7.
- ILDEBRANDO PIZZETTI, *Giacomo Puccini*, «La Voce», iii/5 1911, pp. 497–9.
- GINO RONCAGLIA, *Impressionismo e simbolismo musicale*, «La cronaca musicale», xv/10–11 1911, 211–20.
- E. D., *Rinaldi M., Musica e verismo*, «Rivista musicale italiana», xxxix/4 1932, pp. 610–4.
- ALFREDO CASELLA, *Moda e sostanza della musica d'oggi*, «Pegaso», v/4 1933, 411–21.
- ETTORE DESIDERI, *Pietro Mascagni*, «Rivista musicale italiana», xlviii/1 1946, pp. 144–6.

5. «Giovane scuola italiana»

- LORENZO PARODI, *Sulla “Giovane Scuola” Francese. Studio critico-biografico*, «Il Teatro illustrato», x/110 1890, pp. 20–1.
- HANSLICK II, *Da Vienna*, «Il Teatro illustrato», xii/140 1892, pp. 126–7.
- HANSLICK II, *Da Vienna*, «Il Teatro illustrato», xii/142 1892, pp. 156–7.
- A. C., *La Giovane Scuola Italiana*, «Il Teatro illustrato», xii/143 1892, pp. 163–5.
- NINO ABATE, *Arte italiana*, «La nuova musica», ii/18 1897, pp. 1–2.
- LUIGI TORCHI, *Oceana*, «Rivista musicale italiana», x/2 1903, pp. 309–66.
- A. D'ANGELI, *Amilcare Ponchielli*, «La cronaca musicale», xv/1 1911, pp. 1–7.

6. Recensione e analisi delle opere

- EUGENIO CHECCHI, *Pietro Mascagni e Cavalleria rusticana*, «Fanfulla della domenica», xii/21 1890, p. 1.
- IPPOLITO VALETTA, *Le opere premiate al concorso del Teatro illustrato*, «Il Teatro illustrato», x/114 1890, pp. 85–90.

FRANCESCO D'ARCAIS, *La musica italiana e la Cavalleria rusticana del M. Mascagni*, «Nuova Antologia», xxv/11 1890, pp. 518–30.

Articolo privo di firma, *Cavalleria rusticana*, «Gazzetta Musicale di Milano», xlv/39 1890, p. 623.

C. N., *La Cavalleria rusticana al Regio... Tribunale di Torino*, «Gazzetta Musicale di Milano», xlv/40 1890, pp. 634–6.

CORRADO RICCI, *Rassegna musicale. Le esumazioni musicali... Ancora della Cavalleria rusticana*, «Nuova Antologia», xxv/23 1890, pp. 524–31.

BEQUADRO, *Cavalleria rusticana a Palermo*, «Gazzetta Musicale di Milano», xlv/50 1890, p. 801.

Articolo privo di firma, *Cavalleria rusticana ai teatri di Firenze, Torino, Bologna e Roma*, «Il Teatro illustrato», x/118 1890, pp. 155–9.

AMINTORE GALLI, *Cavalleria rusticana. Melodramma in un atto di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci. Musica di Pietro Mascagni*, «Il Teatro illustrato», xi/121 1891, pp. 7–9.

All'inno di trionfo innalzato or son pochi mesi nella capitale d'Italia alla *Cavalleria rusticana*, risposero con entusiasmo le città sorelle e d'oltralpe e il nome del compositore — Pietro Mascagni — s'impresse nel cuore di tutti.

Come è noto, questo trionfo è il risultato del concorso indetto nel 1888 dall'editore del *Teatro illustrato* di Milano — Edoardo Sonzogno —, il quale vede così oggi realizzato il suo sogno, quello cioè di scoprire all'arte e al teatro italiano un nuovo maestro.

Le più svariate nature artistiche fecero la loro prova in questa gara dell'ingegno: ogni ideale estetico vi fu rappresentato: musicisti del passato, del presente, dell'avvenire; musicisti tripudianti a suon di *cabalette*; musicisti coi piedi sulla terra e il capo nelle nuvole; musicisti dai grandi quadri storici, musicisti dell'idillio, della tregenda, del dramma intimo; musicisti delle leggende medioevali, orientali, nordiche... infine musicisti della vita quale è realmente vissuta in questo basso mondo.

E l'elemento vero, essenzialmente ed esclusivamente umano, spoglio di assurde e d'ibride fatuità, insomma l'elemento immutabile, il mondo delle passioni era quello che doveva riportare la suprema palma.

Arte sentimentale per eccellenza, la musica nulla esprime meglio dei misteriosi fenomeni dell'anima, poichè essa non è un freddo simbolo, ma bensì una diretta manifestazione della vita in quanto ha di più intimo ed arcano.

Ed il fortunato musicista livornese che oggi, a soli 28 anni, forma l'ammirazione dell'universale, si mostrò perfettamente compreso di questo principio estetico allorché per argomento del suo saggio melodrammatico scelse il notissimo bozzetto *Cavalleria rusticana* del Verga.

Questo dramma, come si sa, ha proporzioni microscopiche ma è di una potenza senza pari: ogni personaggio ha un suo proprio tipo e spiccatissimo, nell'azione nulla di stentato o di superfluo, tutto è logico, tutto è vero, tutto è pieno di vita, l'interesse continuo e sommo.

Verga richiama al pensiero il Merimée delle scene zingaresche; gli uomini dell'uno sentono con la stessa forza degli uomini dell'altro; in entrambi questi autori l'amore, la gelosia, la vendetta scoppiano con veemenza selvaggia.

Nella *Cavalleria rusticana* il terribile dramma si svolge sopra un fondo religioso; gli osanna della Pasqua; il contrasto tra i due elementi estetici è della più alta potenza, e difatti il sentimento religioso è, al pari dell'amore, uno dei nostri stati di coscienza più proprii alla musica. Sin dalle origini essa canta Apolline e Euridice, e contemporaneamente all'opera è creato l'oratorio.

Il Mascagni avvertì tosto l'importanza del duplice elemento estetico che gli offriva il lavoro del Verga, se ne innamorò e lo rese a meraviglia nel suo spartito.

Mai argomento ci parve più di questo adatto all'opera moderna, e il Mascagni ci diè il vero dramma musicale. Eccettuati, come vedremo più oltre, una canzone e un brindisi nelle forme consacrate, dal principio alla fine del lavoro la nota musicale sposata alla parola è la immediata e fedele estrinsecazione dei sentimenti dei personaggi, sempre animati da passioni vere e potenti.

Col Mascagni l'uomo del melodramma di un tempo è trasformato nell'uomo della vita reale: non più la radiante plasticità melodica dei classici, non più le vaghe sinuosità delle cantilene dei romantici, dei mistici dei trascendentali, ma la nuova rivelazione del vero colle sue carezze soavi, colle sue angosce crudeli, coi suoi impeti terribili, colle sue aspirazioni poetiche, coi suoi mortali abbattimenti: gioie e dolori: gemme di pianto, gemme di riso!

Noi vorremmo qui offrire a quei gentili che ci leggono qualche idea dell'opera del Mascagni, ma le parole sono impotenti a ciò. Disse benissimo un critico asserendo che l'unico modo d'illustrare un pezzo di musica è quello d'eseguirlo a dovere.

Questi ragionamenti tuttavia non ci dispensano dall'obbligo di intrattenere il lettore sul lavoro anche da noi tanto applaudito.

Incominciamo adunque dal preludio, che è uno dei pezzi più pregevoli della *Cavalleria rusticana*.

Questo si apre serenamente con un pensiero dolce che ha rapporto col l'elemento religioso del dramma, pensiero che mette a capo a quello con cui Santuzza, tradita da Turiddu, che si è dato a Lola, moglie d'Alfio — scon-

giura poi, nell'azione, l'amante a non volerla abbandonare. Questa melodia tutta sentimento è susseguita da un *forte* orchestrale esprime lo schianto del dolore. Il *forte* si estingue d'un tratto, e dietro il sipario si ode la voce di Turiddu che canta alla sua nuova innamorata una immaginosa canzone siciliana.

In questa è manifesta una traccia della tonalità *Eolia* degli antichi greci, indefinita e peregrina.

Era il *modo* appassionato, favorito dai lirici di Lesbo: Anacreonte, Saffo, Alceo. Quelle note *tenute*, in qualche punto l'assenza della *sensibile*, la strana cadenza, l'accompagnamento così caratteristico sull'arpa, la struttura ritmica tanto originale fanno di questo brano di musica vocale una trovata preziosissima.

L'intero preludio è l'estrinsecazione della passione di Santuzza, e perciò vi udiamo pure il motivo che udremo nel duetto «No, no, Turiddu, rimani» una ispirazione la più geniale. La bellezza melodica, profondamente espressiva e magistralmente colorita dall'orchestra, di questo preludio prepara assai bene il dramma che va a svolgersi sulla scena.

S'alza la tela: suonano le campane a festa: è il giorno di Pasqua: orchestra e cori giubilano in una rapsodia siciliana originalissima, e che è da cima a fondo un getto di melodie indovinatissimo, in ispecie per le loro particolarità ritmiche: i motivi succedono ai motivi, sempre variandosi con eleganza, brio, leggiadria, sempre lontani dalle reminiscenze e notevoli per la disposizione felicissima di voci e strumenti: le *modulazioni* mai soverchie, rispettata l'unità tonale, onde l'unità d'impressione avvalorata da quella pure ideologica, del pensiero melodico; felicissima poi l'alternativa dei due motivi principali, sì diversi tra loro, delle donne e degli uomini.

L'ampiezza di linea di questa introduzione è degna non di un esordiente ma di un compositore consumato.

Partito il coro, che ha, diremo così, imbalsamata l'aria di purissima melodia, un brano strumentale, che ritorna più volte nel corso dell'opera, annuncia Santuzza e Lucia, madre quest'ultima di Turiddu, e indi s'alterna, frammentariamente assai bene col dialogo, in cui la prima chiede alla seconda contezza di Turiddu, e soffre già le torture della gelosia.

Il Mascagni ha interamente rinunciato alle forme del recitativo classico: egli si attiene ad una declamazione melodica e drammatica che ha forte e profonda presa sull'animo del pubblico: la sua orchestra non è mai vana: direbbesi parli pur essa, poiché completa l'espressione del personaggio.

I processi tecnici corrono spediti: mai nulla di ozioso, di sovrabbondante, d'incoerente, ma tutto e solo per dar risalto all'azione.

La canzone d'Alfio, il carrettiere, e marito, non invidiabile, di Lola, non manca di carattere appropriato.

Quale ispirazione la preghiera a doppio coro con un impiego di parti sapiente, vigoroso e di grande effetto!

Si tratti di melodie sacre oppure profane, sempre una luce chiara e potente si diffonde sul lavoro del Mascagni. *Alleluja* esclamano le voci, e le trombe loro rispondono con slancio di giubilo; stupenda poi l'*entrata* di Santuzza: Inneggiamo, il Signor non è morto / Ei fulgente ha dischiuso l'avel, / Inneggiamo al Signore risorto / Oggi asceso alla gloria del ciel.

La bellezza del concetto di questi versi è uguagliata dalla sovrana bellezza della melodia.

È questa una pagina non da bozzetto lirico, ma da grande opera e in cui hanno moltissima parte la bellezza della forma e il lavoro tecnico, ma loro si unisce intimamente la bellezza della idea in un connubio d'amore il più felice.

Sin qui il Mascagni s'impone all'ammirazione dei suoi uditori: ora però ne conquista anche il cuore.

In questo punto incomincia il poema della passione per non finire che coll'ultimo accordo dell'opera.

Nel racconto di Santuzza, quando la povera tradita rivela a Lucia la tresca di Turiddu con Lola, la musica si trasforma in gemiti, in accenti desolati, in lagrime: si dimentica d'essere in teatro, quello sembra il vero della vita, si è soggiogati da un'espressione che mai la più profonda. E si noti che Mascagni mai cessa di essere un melodista dovizioso; mercè la squisitezza dei suoi canti carezzevoli egli — diremo con un autore — fa piangere il suo pubblico senza farlo soffrire.

In questo racconto, l'orchestra ha pur essa un'anima che sente e lagrima col personaggio.

Ed eccoci al gran duetto tra Turiddu e Santuzza.

Per la perfetta e costante identificazione del dramma col canto, Mascagni è, a nostro avviso, l'emanazione del genio di Bizet, del quale noi lo diremmo il felice allievo. Come questo grande compositore, il giovane maestro italiano canta melodiosamente sempre nei recitativi e negli squarci lirici; la sua melodia non soffre giogo di convenzioni, e all'orchestra egli chiede solo il concorso di un'alleata sincera, valida, ma senza lasciarla spadroneggiare in guisa da rendere servo il canto e distruggere quel vero che è vita del dramma.

E nel punto più elevato di questo duetto, quando Turiddu ammonisce Santuzza di non far la gelosa, appunto nel parossismo dell'angoscia della povera innamorata, odesi da lontano la voce di Lola che canta uno stornello, imitato da un antico motivo.

Non è a dire l'effetto di questa trovata che rivela nel Mascagni un intuito drammatico e una conoscenza degli effetti scenici affatto fuori del comune.

Partita Lola, mentre il flauto ricorda il motivo dello stornello, gli scontri di Santuzza all'amante si fanno sempre più vivi ed insistenti. Il duetto incalza sempre; i motivi del preludio assumono qui tutto il loro sviluppo, affascinano, commuovono, entusiasmano. Non appena una gemma melodica ha brillato, eccone una seconda, una terza... gli affetti più profondi sono così tradotti in vibrazioni sonore che si trasmettono dalla scena alla platea come le vibrazioni muscolari tra l'ipnotizzatore e il soggetto.

Quando s'odono le parole: La tua Santuzza piange ed implora; / Come cacciarla così tu puoi? si è vinti dall'emozione, e non c'è spettatore che neghi al Mascagni la dote del genio.

E dopo questo, un secondo duetto, quello in cui Santuzza, acciecata dalla gelosia e dal dolore, svela ad Alfio il tradimento della moglie; un'altra ispirazione melodico-drammatica bellissima e per cuore e per verità. Anche qui incontriamo una novità di forme ritmiche che è pura conseguenza dell'abbandonarsi che fa l'autore al trasporto incosciente della propria ispirazione.

L'intermezzo ai soli strumenti d'arco sposati all'organo e accompagnati dalle arpe, schiude allo spettatore un ideale religioso pieno di soavità. In poche battute di musica, l'autore ha saputo presentare una dolce e lieve melodia d'introduzione, una frase capitale ampia ed espressiva ed una chiusa a *note ripercosse* così penetranti da trasportare all'entusiasmo. È un effetto grande ottenuto colla massima semplicità di mezzi. Né questo è l'ultimo raggio luminoso della fantasia del giovane autore della *Cavalleria rusticana*.

Sorvoliamo, per non riuscir troppo lunghi: sul coretto: A casa, a casa, amici, un gioiello nel suo genere, e così pure sul *brindisi* graziosissimo, ed anche questo coi soliti ritmi bizzarri propri allo stile del nuovo operista, per dire invece del *finale* che corona nella guisa più degna questa imponente rivelazione artistica.

La solita verità drammatica a cui già ci ha abituati il Mascagni, la ritroviamo nella *sfida* tra i due rivali; l'operista mai si sacrifica al musicista.

L'orchestra qui commenta l'azione, e con foschi colori fa presentare la terribile catastrofe e, stavamo per dire, mette a nudo il cuore dei personaggi: Mamma, quel vino è generoso, e certo / Oggi troppi bicchier ne ho trancinato... / Vado fuori all'aperto...

Poi la bacia ed esce.

Non è a dire l'emozione che produce questa scena, eminentemente umana, di squisita tenerezza, miracolo di semplicità drammatica e musicale; ma il semplice è spesso il suggello del bello e del vero.

L'annuncio della uccisione di Turiddu — preceduto da un acuto grido — mormorato da lontano e ripetuto sulla scena, raggiunge il colmo del terrore. Al raccapriccio della madre e dell'amante, s'accoppia il pianto dell'or-

chestra con uno scoppio di alta e intensamente appassionata sonorità, colla frase bellissima del racconto di Santuzza.

L'*unisono* in *minore*, che chiude l'opera, deriva dal pensiero melodico del primo recitativo tra Santuzza e Lucia, pensiero sinistro che aveva vaticinato la tragica fine del dramma. Il Mascagni nulla fa a caso: egli sa preparare i suoi effetti e imporli colla sicurezza del vero artista.

Il Mascagni ha creato un sì felice lavoro ed ha ottenuto l'inaudito successo che tutti sanno, senza rinnegare la sua eletta natura di musicista essenzialmente italiano. Egli si eleva gloriosamente nel ciclo dell'arte, cinto della incantevole aureola del melodista. Per lui l'arte italiana spiega di nuovo il suo volo nel mondo degli affetti dopo le torture inflittele dai polifonisti evirati: è Walther innanzi ai Beckmesser dell'età nostra!

Il trionfo di Mascagni è il trionfo della musa popolare nazionale, la glorificazione del sentimento tradotto in immagini e colori sonori, le cui tradizioni muovono da Pergolesi e giungono a Bellini: i due grandi poeti della passione. Come questi sommi, il giovane Mascagni celebra la immortalità dell'arte patria, schietta e sincera, fluente dall'anima commossa e che alza l'occhio al sole della vita colle spalle volte alle ombre iperboree.

L'opera verista così inizia in Italia il suo regno.

La *Cavalleria rusticana* ebbe alla nostra Scala un successo di infiniti applausi, di quattro *bis*, e di acclamazioni entusiastiche: la signora Pantaleoni, l'incomparabile Valero, ebbero col maestro Mugnone, gli applausi più vivi tributati agli esecutori della bellissima opera; meritavano lode pure il Terzi e la Fabbri. I soli cori non furono pari alle tradizioni della Scala, e fu peccato davvero.

ENRICO PUDOR, *Illustrazione critica della Cavalleria rusticana*, «Il Teatro illustrato», xi/127 1891, pp. 99–101.

ENRICO PUDOR, *Illustrazione critica della Cavalleria rusticana (continuazione e fine)*, «Il Teatro illustrato», xi/128 1891, pp. 116–9.

Articolo privo di firma, *Cavalleria rusticana a Londra e in America*, «Il Teatro illustrato», xi/131 1891, p. 171.

GIROLAMO ALESSANDRO BIAGGI, *Rassegna musicale. Della musica melodrammatica italiana, del M° Mascagni e dell'Amico Fritz dato alla Pergola di Firenze*, «Nuova Antologia», xxvi/23 1891, pp. 540–7.

AMINTORE GALLI, *L'Amico Fritz del Maestro P. Mascagni al Teatro Dal Verme di Milano*, «Il Teatro illustrato», xii/134 1892, p. 31.

Articolo privo di firma, *Mala vita. Opera del maestro Umberto Giordano rappresentata al Teatro Argentina di Roma*, «Il Teatro illustrato», xii/135 1892, pp. 37–9.

- Articolo privo di firma, *Tilda. Melodramma in tre atti, parole di A. Graziani, musica di F. Cilea*, «Il Teatro illustrato», xii/136 1892, pp. 60–1.
- Articolo privo di firma, *Umberto Giordano*, «Il Teatro illustrato», xii/137 1892, p. 66.
- Articolo privo di firma, *Francesco Cilea*, «Il Teatro illustrato», xii/138 1892, p. 82.
- AMINTORE GALLI, *Pagliacci, dramma in un atto, parole e musica di R. Leoncavallo*, «Il Teatro illustrato», xii/138 1892, pp. 83–4.
- Dalla «Saturday Review» di Londra, *Pagliacci*, «Il Teatro illustrato», xii/139 1892, pp. 100–1.
- Articolo privo di firma, *L'arte italiana a Vienna*, «Il Teatro illustrato», xii/142 1892, pp. 150–5.
- GIROLAMO ALESSANDRO BIAGGI, *I Rantzau*, «Nuova Antologia», xxvii/22 1892, pp. 331–44.
- AMINTORE GALLI, *I Rantzau*, «Il Teatro illustrato», xii/143 1892, pp. 166–70.
- NEVERS, *Pagliacci del Maestro Leoncavallo a Varsavia*, «Il Teatro illustrato», xii/143 1892, p. 175.
- EM., *Corrispondenze, A Santa Lucia di Tasca*, «Gazzetta Musicale di Milano», xlvii/48 1892, p. 776.
- PIETRO MASCAGNI, *Prima di Cavalleria*, «Fanfulla della domenica», xiv/49 1892, pp. 1–2.
- ACUTO, *Corrispondenze, Pagliacci al San Carlo*, «Gazzetta Musicale di Milano», xlviii/5 1893, p. 76.
- GINO MONALDI, *Opere nuove*, «La nuova rassegna», i/18 1893, pp. 571–2.
- G. TEBALDINI, *Maruzza di P. Floridia*, «Gazzetta Musicale di Milano», xlix/38 1894, pp. 593–5.
- Articolo privo di firma, *Rivista milanese. Silvano*, «Gazzetta Musicale di Milano», i/13 1895, pp. 212–3.
- N. CESI, *Maruzza di Pietro Floridia*, «La nuova musica», i/6 1896, p. 5.
- ACUTO, *Corrispondenze. Napoli, 16 ottobre. A San Francisco*, «Gazzetta Musicale di Milano», li/43 1896, p. 721.
- ACUTO, *Corrispondenze. Napoli, 6 novembre. La collana di Pasqua*, «Gazzetta Musicale di Milano», li/46 1896, p. 767.
- IPPOLITO VALETTA, *Andrea Chenier, di Luigi Illica, musica di Umberto Giordano*, «Nuova Antologia», xxxii/5 1897, pp. 165–71.
- GINO ZARA, *Andrea Chénier*, «La nuova musica», ii/23 1897, pp. 2–3.
- Articolo a firma della direzione, *Le nuove opere. Max. Nemea*, «La nuova musica», iii/27 1898, p. 2.
- ERCOLE ARTURO MARESCOTTI, *Iris*, «La nuova musica», iv/39 1899, pp. 16–7.

V. D'AMBRA, *Amica*, «Musica moderna», II/6 1906, p. 2 (il numero di pagina non si riferisce alla numerazione collettiva, assente, ma al secondo degli otto fogli che compongono il giornale).

PARTE II

ANALISI DELLE OPERE

0. Introduzione alla seconda parte

Questa seconda parte del libro è dedicata all'analisi drammaturgico-musicale dei melodrammi veristi, ed è finalizzata ad accertare la presenza in essi di tratti ricorrenti condivisi così come di un'eventuale 'forma verista'. Il *corpus* verista — come sappiamo — annovera un ampio numero di titoli, il che ha reso tanto inevitabile quanto necessaria una selezione. A tal fine il lavoro storiografico che è stato esposto nella prima parte ha permesso di ricavare alcuni criteri utili. Innanzitutto, la scelta è ricaduta su quei melodrammi che provocarono una risonanza maggiore in termini di ricezione critica, sia per l'apprezzamento suscitato, come nel caso di *Maruzza* di Pietro Floridia (1894), sia per aver provocato una reazione particolarmente negativa, come in quello di *Mala vita* di Umberto Giordano (1892).

In secondo luogo, la scelta è stata condotta in base ad un criterio cronologico, che ha indotto a privilegiare la produzione compresa tra il 1890 e il 1896. Come ricavato dalla fervida discussione intorno al verismo musicale che negli stessi anni caratterizzò l'attività critica delle riviste artistiche italiane, fu questa produzione iniziale a definire stilisticamente il nuovo tipo operistico. In particolare, sono state analizzate le opere della «giovane scuola» più strettamente collegabili alla poetica verista, quelle cioè realizzate nel biennio 1890–92.

In questo contesto, tuttavia, non sono state tralasciate opere di soggetto differente, come la commedia lirica *L'amico Fritz* di Pietro Mascagni (1891) o il bozzetto melodrammatico *Il birichino* di Leo-

poldo Mugnone (1892). Mediante la prima, ad esempio, si è potuto stabilire se certe caratteristiche musicali di *Cavalleria rusticana* sono da collegarsi esclusivamente al verismo di questo libretto oppure se poterono essere utilizzate da Mascagni anche indipendentemente dalla natura veristica del soggetto musicato. *Il birichino*, invece, ha permesso di determinare quali tratti del verismo musicale, come impostosi con la stessa *Cavalleria rusticana*, furono percepiti come distintivi del nuovo tipo operistico a tal punto da essere impiegati in un ambito drammatico differente.

Lo stesso criterio cronologico, inoltre, ha reso necessarie incursioni analitiche anche in due partiture del tardo verismo, *Conchita* di Riccardo Zandonai (1911) e *Il tabarro* di Giacomo Puccini (1918), al fine di decifrare i termini dell'evoluzione stilistica dell'opera verista dal suo stadio iniziale a quello finale.

Cavalleria rusticana, il melodramma che inaugurò il verismo musicale, quello di maggior successo e più rappresentativo di questo stile, ha necessariamente rappresentato il punto di riferimento iniziale del nostro percorso analitico. Un primo paragrafo, pertanto, presenta i risultati di un'approfondita indagine volta a stabilire quali elementi della sua struttura musicale possono essere ricondotti al verismo del soggetto verghiano.

Dopo questo passaggio iniziale è stato meno complicato perseguire i seguenti obiettivi: innanzitutto verificare, attraverso analisi singole dedicate a *Mala vita* e *Pagliacci*, se nella produzione successiva a *Cavalleria rusticana* quei suoi tratti veristi furono elevati a norma di riferimento; secondariamente verificare se in queste stesse opere, *Cavalleria rusticana* compresa, il verismo musicale pervenne ad una forma specifica riconducibile alle tendenze realistiche suggerite dai libretti. In quest'ultimo caso, particolare attenzione è stata rivolta alla valutazione di quelli che la critica del tempo individuò quali tratti peculiari dello stile verista, vale a dire la «melopea» ed i «cozzi armonici». Molto interesse ha suscitato anche la conformazione dei duetti, essendo il duetto il luogo ideale del conflitto drammatico e, conseguentemente, la forma maggiormente adatta alla realizzazione di eventuali tendenze realistiche.

Infine, un ultimo e definitivo passaggio analitico è stato destinato al confronto dei dati di volta in volta reperiti dalle singole analisi, sintetizzati in un paragrafo finale di conclusioni sul linguaggio dell'opera verista.

1. *Cavalleria rusticana*: un confronto linguistico tra verismo musicale e verismo letterario

Individuare una procedura analitica funzionale allo studio del verismo musicale, a causa dell'incoerenza stilistica propria di questo movimento, rappresenta per il musicologo un compito insidioso. Questa difficoltà è stata solo parzialmente attenuata da alcuni recenti contributi in cui si è pervenuti alla formulazione di un 'tipo ideale' di melodramma verista, consistente in un modello interpretativo costruito raggruppando una serie di tratti di fatto ricorrenti nel verismo operistico in modo disorganico.¹³⁴ L'adozione di tale modello anche ai fini dell'analisi dell'opera considerata paradigmatica del verismo musicale può evidenziarne l'assunzione di alcuni connotati ma, allo stesso tempo, il rifiuto di altri. Ad esempio, dalla prospettiva delle premesse estetiche, il melodramma di Mascagni conferma il fattore di opposizione implicito nella messinscena di un soggetto tragico di ambientazione socialmente bassa; di contro, nega l'accentuazione del vero a vantaggio del bello nella misura in cui il meccanismo drammaturgico si poggia su affetti «genericamente umani».¹³⁵ Quanto alle tendenze drammaturgiche, se il dramma rusticano trasgredisce la regola dei livelli stilistici è pur vero che la concretezza storico-sociale della vicenda, come narrata nella novella, si scioglie nell'immagine esotica e folclorica, veicolata dal melodramma, di una Sicilia popolata da primitivi in preda a passioni rozze ed esasperate.

134 GUARNIERI CORAZZOL, *Opera and Verismo*, pp. 39–53: 40–1; EAD., *Musica e letteratura*, pp. 73–4; DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, pp. 165–9.

135 Gli affetti «genericamente umani» sono valutabili in direzione del bello relativamente alla concezione estetica italiana di fine Ottocento, che interpretava l'universale come bello.

Tuttavia, la prospettiva del modello che appare più interessante ai fini del nostro discorso è senza dubbio quella riguardante le caratteristiche tecniche, ossia gli espedienti drammaturgico-musicali connessi alla realizzazione melodrammatica dei soggetti veristici. In *Cavalleria rusticana*, a fronte della presenza di connotati operistici tradizionali che sembrano inficiarne il realismo — quali la tramutazione della prosa del dramma nei versi del libretto, il fraseggio melodico nel complesso regolare oppure il tono ‘melodrammatico’ dell’ampia cantabilità — si possono rilevare i seguenti modi di partecipazione della musica alla concezione realistica del dramma: il canto che sfocia nel parlato o nell’urlo nei momenti di massima tensione drammatica, la melodia che a tratti sembra voler riprodurre le inflessioni prosodiche del linguaggio verbale, il commento orchestrale all’azione che utilizza temi di origine vocale e, infine, l’impiego di musica di scena.

L’aspetto sul quale per il momento si intende focalizzare l’attenzione è il collegamento che gli ultimi due tratti elencati consentono di stabilire tra la modalità di costruzione del dramma attuata da Pietro Mascagni nella sua opera e il modello letterario fornito dalla produzione verista di Giovanni Verga. Da questo nesso sembra emergere un’affinità stilistica tra la tecnica narrativa dello scrittore e quella drammaturgico-musicale del compositore che potrebbe conferire all’etichetta di verismo musicale attribuita a *Cavalleria rusticana* una maggiore legittimità anche da una prospettiva musicale, al di là delle convenzioni drammatiche dipendenti dalla fonte librettistica.

1.1. Il ruolo dell’orchestra

Sappiamo che per Verga la questione del verismo non significò soltanto la selezione di precise tematiche, ma anche e soprattutto problematiche di metodo narrativo e di linguaggio: in una sua lettera all’editore dei *Malavoglia* è scritto che «tutta la questione e l’importanza del realismo sta in ciò che più si riesce a rendere immediata l’impressione artistica, meglio questa sarà oggettiva, quindi vera o

reale come volete, ma bella sempre». ¹³⁶ Ciò che nella prospettiva concettuale dello scrittore verista costituiva l'immediatezza dell'opera d'arte, sul piano poetico si tradusse nel canone dell'impersonalità, principio attuato attraverso l'adozione del modulo della lingua parlata dagli stessi personaggi protagonisti. La contestualità di impersonalità e soggetti 'bassi' condusse l'autore-intellettuale all'abbandono del punto di vista del narratore onnisciente e alla regressione nell'ideologia popolare e nell'universo mentale di un narratore interno alla scena. ¹³⁷ Il conseguente commento interno del narratore popolare si concretizzò come voce collettiva riflessa in quella di singoli personaggi, voce udibile negli sprazzi di discorso in stile indiretto-libero. La raffigurazione oggettiva della realtà, pertanto, si configura come un procedimento di scrittura narrativa che, nel medesimo istante in cui realizza interferenze per sovrapposizione tra i diversi piani della narrazione (il dialogo raccontato e il racconto dialogato), permette alla voce del narratore di eclissarsi e confondersi tra quelle dei suoi personaggi.

Se passiamo a *Cavalleria rusticana* di Mascagni, dalla duplice premessa che «l'orchestra nell'opera di fine '800 ha funzione di narratore», ¹³⁸ e che «l'impassibilità non è una categoria meramente psicologica, ma anche estetica — ossia, nel teatro d'opera, drammaturgica —, da ricercarsi non già nella riflessione sui processi della produzione estetica, bensì nell'analisi della funzione svolta dalla musica nella rappresentazione o realizzazione di un intreccio drammatico», ¹³⁹ possiamo dedurre: l'impiego in versione orchestrale di motivi vocali intonati in momenti del melodramma precedenti a quelli della loro enunciazione sinfonica, ai fini del commento all'azione risulta essere lo strumento drammaturgico-musicale attraverso cui la voce

136 LUIGI RUSSO, *Giovanni Verga*, Laterza, Bari 1979, p. 322.

137 Cfr. VITILIO MASIELLO, *Verga tra ideologia e realtà*, De Donato, Bari 1971; Id., *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, in *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palumbo, Palermo 1973, pp. 87–117; ALBERTO ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. II, a cura di W. Binni, Bulzoni, Roma 1975, pp. 721–76; BALDI, *L'artificio della regressione*.

138 GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura*, p. 78.

139 DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, p. 85.

del compositore si eclissa e confonde tra quelle dei personaggi, consentendo al dramma di svilupparsi autonomamente.

In *Cavalleria rusticana* la ripresa di temi vocali non risulta funzionale ad un principio di compiutezza formale — si pensi, ad esempio, all'impiego dei temi ricorrenti in *Aida* — ma ad un'esigenza espressiva. Quest'ultima non è connessa all'identificazione di personaggi o situazioni — si pensi ancora a Verdi ed ai suoi temi identificanti o evocatori, come il motivo 'dell'onore' in *Falstaff* oppure il tema 'del bacio' in *Otello* —,¹⁴⁰ ma si configura quale delucidazione di momenti centrali dell'azione. Il commento, poi, è realizzato da una prospettiva non assimilabile al punto di vista onnisciente del compositore-intellettuale caratteristico dei drammi wagneriani, sia per la natura del linguaggio sinfonico sia per quella dei significati da questo veicolati. Richard Wagner sostenne il meccanismo drammatico di reminiscenze e premonizioni dall'esterno, tramite un processo di variazione-sviluppo di motivi conduttori che è alla base dell'essenza simbolico-strutturale del suo linguaggio sinfonico, nella misura in cui ad ogni motivo melodico è fatto corrispondere un 'motivo' drammatico. In *Cavalleria rusticana*, invece, la raffigurazione dei sentimenti che animano i personaggi avviene senza alcuna mediazione dell'autore-onnisciente, poiché realizzata sempre dall'interno per via dell'impiego orchestrale privo di elaborazione sinfonica di motivi intonati dagli stessi personaggi.¹⁴¹

Analogamente agli interventi impersonali di Giovanni Verga pure gli interventi di Pietro Mascagni sono catalogabili come commento interno, in quanto affidati ad un linguaggio che non appartiene più al compositore-intellettuale bensì al compositore che regredisce tra i suoi personaggi ogniqualvolta s'esprime facendo risuonare in orche-

140 Esempi simili sono rintracciabili anche in opere verdiane antecedenti, come *I due Foscari* e *Il trovatore*.

141 Per «impiego orchestrale privo di elaborazione sinfonica» s'intende che in *Cavalleria rusticana* la ricorrenza dei motivi non origina alcun sistema tematico articolato, come accade per la tecnica leitmotivica. Tuttavia, ciò non esclude la possibilità di variazioni che possono interessare il motivo originario nella sua riproposizione orchestrale (trasposizioni tonali, di ambito, piccoli tagli o manipolazioni), ovviamente senza che queste ne compromettano la riconoscibilità.

stra i loro motivi canori.¹⁴² A scopo esemplificativo di questa tecnica sono illustrati qui di seguito alcuni luoghi di *Cavalleria rusticana* che ne evidenziano l'attuazione.

L'inizio del Duetto tra Santuzza e Turiddu è caratterizzato da un serrato botta e risposta circa il posto in cui questi ha trascorso la notte. Alle menzogne di Turiddu, Santuzza ribatte cantando la frase «E stamattina all'alba t'hanno scorto / Presso l'uscio di Lola» (es. 1a, bb. 38–40).¹⁴³ La prima parte di questo motivo melodico ritorna in orchestra nel successivo terzetto con Lola, a seguito della frase di Santuzza «Oggi è Pasqua e il Signor vede ogni cosa!» (es. 1b, bb. 53–6). In questa circostanza il commento orchestrale che riproduce il motivo melodico mediante il quale Santuzza ha riferito che Turiddu era stato visto «presso l'uscio di Lola», in virtù della sua origine vocale, sta a comunicare inequivocabilmente che ciò che 'vede il Signore' è l'amore adultero di Lola e Turiddu. La riproposizione ai fiati del motivo di Santuzza crea un commento interno poiché il compositore inserisce uno squarcio di narrazione raccontata in una fase di narrazione dialogata, e ciò avviene mediante il ricorso al registro linguistico dei personaggi in azione.

142 Un antecedente di ciò che abbiamo definito commento interno orchestrale è rintracciabile nel finale del terzo atto della seconda versione della *Gioconda* (1880), dove si registra la ripetizione orchestrale del motivo poco prima intonato dal tenore sulla frase «Già ti veggio immota e smorta». Ciò che differenzia questo tema ricorrente dagli altri che caratterizzano il dramma lirico di Amilcare Ponchielli è che, in tale circostanza, la riproposizione possiede una funzione espressiva anziché formale: il tema è ripetuto per soddisfare un'esigenza drammatica, piuttosto che per conferire a questo finale un senso di compiutezza formale.

143 Quanto agli esempi musicali descritti di qui in avanti, le indicazioni numeriche delle battute si riferiscono alla riduzione per canto e pianoforte di Leopoldo Mugnone (Sonzogno, 1890).

SANTUZZA
(con forza)
No, non è ver!

TURBINO
pausa
di - re? A Fran-co - fon - to!
San-tuz - za cre - di - mi,

SANTUZZA
No, non men - ti - re; ti vi - di vol - ge - re giù dal sen -

TURBINO
San-tuz - za cre - di - mi.

p dolce
m.d.
p

SANTUZZA
Andante
- tist... E stu - mat - ti - na al - l'al - ba t'hanno
scor - to i por - so -

Andante

Es. 1a. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Duetto tra Santuzza e Turiddu, bb.
29-40

SANTUZZA *(con forza) poco rall.*
Gli di -

LOLA *(ironica)*
E voi sen - ti - te le fun zio - ni in piaz - za?

TURBIDU *(confuso, affrettato)*
San - tuz - za mi nar - ra - va...

SANTUZZA
- ce - vo che oggi è Pa - squa e il Si - gnor ve - do - gni co -

SANTUZZA *(subito)*
- sa. Io

LOLA
Non ve - ni - te al - la mes - sa?

f molto sentito

35

Es. 1b. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Stornello di Lola, bb. 43-57

SANTUZZA

- pi - io... *p* Pri - va del-lo-nor

SANTUZZA *più f* *cresc. e animando*

mi - o, del-lo-nor mi - o ri - man - go; Lo-la e Tu - rid - du

SANTUZZA

sà - ma - no, Lo-la e Tu - rid - du sà - ma - no, io

SANTUZZA

pian - to, io pian - to, io pian -

Es. 2a. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Romanza di Santuzza,
bb. 63–78

Maestoso e grandioso (♩=60)

SANTUZZA *Entrata*

Ohi ma-dre mi-a

LUZIA

San-tuz - za...

Maestoso e grandioso (♩=60)

fff

(le getta le braccia al collo)

(La scena si popola,)

. . . l'agitazione si scorge sul volto di tutti che scambievolmente

affrett. assai

. s'interrogano con terrore)

rit. assai

fff a tempo

Es. 2b. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Finale, bb. 212–24

Sedotta e abbandonata da Turiddu, sul finire della sua Romanza Santuzza canta la frase «Priva dell'onor mio, / Dell'onor mio ri-mango» (es. 2a, bb. 67–70). Questo motivo, che si potrebbe definire 'del disonore' di Santuzza, risuona anche nel Finale dell'opera per accompagnare l'entrata in scena della stessa Santuzza immediatamente dopo l'addio alla madre di Turiddu (es. 2b, bb. 216–8). In tale

occorrenza l'orchestra piena e l'andamento «maestoso e grandioso» conferiscono al motivo 'del disonore' una connotazione da sentenza finale per Santuzza, destinata definitivamente alla condizione di 'disonorata' a seguito dell'esito dell'incipiente duello causato proprio dalla sua delazione. La stessa connotazione assegna a questo commento orchestrale anche un significato indiretto di condanna per Turiddu, dato che il destino di Santuzza viene a determinarsi proprio in conseguenza della sua morte in duello con Alfio. Un'interpretazione, questa, che consente di pervenire per altra via alla seguente deduzione di Carl Dahlhaus sulla parte finale dell'opera: «La vera conclusione della *Cavalleria rusticana* — o, per meglio dire, la vera conclusione dell'opera — è l'addio di Turiddu a Lucia: l'esito del duello, giusta le convenzioni della tragedia, è scontato».¹⁴⁴

Nella seguente tabella sono indicati tutti i restanti passaggi di *Cavalleria rusticana* catalogabili come commento interno:¹⁴⁵

144 DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, p. 154.

145 Dopo le diciannove battute iniziali, che non ricorrono più sotto forma di motivo vocale o di commento orchestrale, anche il Preludio proietta sulla vicenda un commento interno all'azione il cui significato, tuttavia, può essere dedotto solo retrospettivamente in quanto mediato da motivi melodici che riproducono le rispettive versioni vocali esposte da Santuzza e Turiddu nella seconda parte del loro Duetto. Il rapporto drammaturgico che in un'opera può stabilirsi tra l'introduzione orchestrale e l'azione è stato approfondito da ANTONIO ROSTAGNO, *Overture e dramma negli anni Settanta: il caso della sinfonia di Aida*, «Studi verdiani», 14 1999, pp. 11–50.

Tabella 1. *Cavalleria rusticana*, elenco dei motivi vocali (a) impiegati in funzione di commento orchestrale (b)

Motivo vocale	Sezione	Battute	Richiamo orchestrale	Sezione	Battute
1 a	Scena e Preghiera	78–9	1 b	Finale	219–21
2 a	Romanza di Santuzza	11–4	2 b	Romanza di Santuzza	31–4
3 a	Romanza di Santuzza	45–61	3 b	Duetto Santuzza Alfio	19–35
4 a	Romanza di Santuzza	63–70	4 b	Seguito del Duetto Santuzza Turiddu	76–83
5 a	Duetto Santuzza Turiddu	38–41 e 44–7	5 b	Duetto Santuzza Turiddu	49–51
6 a	Seguito del Duetto Santuzza Turiddu	(84–7) 88–95	6 b	Finale	69–74
7 a	Seguito del Duetto Santuzza Turiddu	24–9	7 b	Preludio	141–6 e 155–61
8 a	Seguito del Duetto Santuzza Turiddu	30–7	8 b	Preludio	147–54
9 a	Seguito del Duetto Santuzza Turiddu	49–2	9 b	Preludio	20–7 e 162–5
10 a	Seguito del Duetto Santuzza Turiddu	53–60	10 b	Preludio	28–35
11 a	Seguito del Duetto Santuzza Turiddu	68–72	11 b	Preludio	98–101

La constatazione dell'esistenza in *Cavalleria rusticana* di un'ulteriore e differente modalità di commento orchestrale all'azione, posta in relazione ai casi appena descritti, potrebbe indurre ad avanzare la tesi della volontarietà di Mascagni nell'impiegare il procedimento drammaturgico-musicale discusso al fine di chiarire effettivamente dall'interno alcuni passaggi chiave dell'azione scenica. Il commento orchestrale seguente all'urlo di donna che annuncia la morte di Turiddu è affidato ad un motivo strumentale di natura simbolica (es. 3, bb. 233–6) cui non si può associare un significato preciso, e questo perché, a differenza di quelli appena trattati, nel corso dell'opera esso non ricorre mai in associazione ad una frase verbale di qualche personaggio. Fatto che autorizza a catalogare tale motivo come appartenente alla sfera del linguaggio dell'autore e, pertanto, come commento esterno.¹⁴⁶

Relativamente alle quattro ricorrenze di questo motivo registrabili nell'arco dell'intero melodramma, si può solo congetturare che Mascagni avesse voluto associarvi il significato della 'tragicità di destino' collegabile al personaggio di Santuzza: è infatti presentato al violoncello proprio in coincidenza del primo ingresso in scena di Santuzza (Scena e sortita di Alfio, bb. 1–3); ricorre nel recitativo con Lucia, subito dopo che Santuzza ha dichiarato di essere «scomunicata» (Scena e sortita di Alfio, batt. 72–4); lo ritroviamo emblematicamente alla fine del Duetto con Turiddu, dopo la maledizione «A te la mala Pasqua, spergiuro!» (Seguito del Duetto tra Santuzza e Turiddu, bb. 118–20), a simboleggiare la condanna che, contestualmente a quella di Turiddu, Santuzza sentenzia per sé stessa; infine, come detto, ricorre dopo l'annuncio della morte di Turiddu, a commento della realizzazione del tragico destino. Poiché tale motivo risuona in momenti diversi del dramma assieme a tutto il valore simbolico descritto, è lecito reputarlo come un commento esterno del narratore onnisciente che, in questo caso, fornisce la propria lettura della vicenda dal punto di vista di chi già ne conosce l'epilogo.

146 Lo stesso fenomeno si verifica nella scena finale della *Bohème* di Puccini dove, oltre alla ripresa dei motivi vocali del primo duetto tra Mimì e Rodolfo, si registra un motivo orchestrale — proprio a seguire l'annuncio della morte di Mimì — che non può essere semantizzato.

Largo e ritenuto (♩ = 45)
 (Santuzza cade priva di sensi, Lucia sviene ed è sorretta dalle donne del Coro. Tutti restano atterriti.)

SANTUZZA (gridando)
 Ah! _____

LUCIA (gridando)
 Ah! _____

(con terrore)
pp
 Ah! _____

(con terrore)
 Ah! _____

(con terrore)
 Ah! _____

(con terrore)
 Ah! _____

Largo e ritenuto (♩ = 45)
fff con la massima forza sino alla fine *rilassui*
Sbassa

Es. 3. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, Finale, bb. 232–6

1.2. La funzione dei pezzi chiusi

L'impiego di musica di scena nella forma di pezzi chiusi che ci-
 tano brani popolari udibili nella realtà quotidiana contemporanea
 alla vicenda è di per sé un criterio realistico. Durante la composi-

zione di *Cavalleria rusticana* Pietro Mascagni, che in un'intervista posteriore avrebbe dichiarato che «il verismo ammazza la musica»,¹⁴⁷ richiese al librettista Giovanni Targioni-Tozzetti di «aggiungere al soggetto di Verga qualche pezzo lirico, per poterci comporre un po' di musica».¹⁴⁸ Inscenare musicalmente un dramma verista dovette significare risolvere innanzitutto il problema di come adattare la struttura tradizionale dell'opera italiana, che nel conflitto degli affetti ricercava il pretesto per la rappresentazione scenico-musicale di arie, duetti e concertati, ad una vicenda narrabile non funzionale all'attuazione di quella stessa struttura tradizionale:¹⁴⁹ l'idea di drammaticità realizzata nella produzione di Verga non si associa al momento di riflessione che scaturisce da un sentimento, bensì all'azione da questo provocata, che del dramma diviene contemporaneamente apparenza ed essenza.¹⁵⁰ Di conseguenza, il dramma che dei sentimenti inscena gli effetti a scapito delle motivazioni interiori appartiene ad una tipologia non adatta alla musicalizzazione per il tramite d'una struttura formale quale quella dell'opera italiana, avente proprio nell'aria, realizzazione musicale di un momento antirealistico d'effusione sentimentale, il suo principale strumento drammaturgico. Ora, se si pensa al fatto che l'azione esteriore, centro d'interesse del dramma verista, nell'opera italiana ha storicamente trovato la sua collocazione nelle sezioni recitative e nei duetti, emerge un collegamento diretto tra l'asserzione che «il verismo ammazza la musica» e la richiesta di «pezzi lirici» utili a rivestire la nudità del soggetto vergiano.

La mossa di salvaguardare la tradizionale struttura a numeri mediante la citazione di forme popolari è senza dubbio coerente col verismo della fonte, ma conseguentemente espone la musica di scena di

147 ARNALDO FRACCAROLI, *Mascagni e la sua "Isabeau"*, «Corriere della sera», xxxv/290 1910, p. 3.

148 MASCAGNI, *Mascagni parla*, p. 174.

149 La fedeltà alla tradizione era espressamente richiesta da uno degli articoli del bando del concorso Sonzogno: «La musica dei lavori dovrà essere ispirata alla tradizione dell'opera italiana, ma senza rinunciare agli splendidi portati della scienza dei suoni contemporanea» (*Incoraggiamento ai giovani compositori italiani. Concorso*, a cura della Direzione, «Il Teatro illustrato», viii/91 1888, p. 98).

150 Cfr. C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, p. 131.

Cavalleria rusticana alla critica di una sua funzione convenzionale più che in chiave realistica, finalizzata, cioè, a compensare coi pezzi di forma chiusa l'obbligata rinuncia alle arie. Una critica legittima, in prima analisi, perché il criterio dell'impiego di musica di scena non basta a garantire di per sé il rigore realistico di un'opera verista: è infatti necessario che le citazioni musicali svolgano un ruolo attivo nella raffigurazione della realtà storico-sociale inscenata. Un ruolo attivo che, in ultima analisi, le citazioni di forme popolari presenti nel melodramma di Mascagni ricoprono proprio attraverso la mediazione di alcuni principi del verismo.

Ma procediamo per gradi e partiamo dalla fonte verghiana. Il trasferimento dell'estetica verista anche alla produzione teatrale che Giovanni Verga stava tentando attraverso la realizzazione del dramma *Cavalleria rusticana* (1884) gli impose di approfondire il rapporto fra individuo e ambiente rispetto a quanto già avvenuto nella sua precedente attività drammaturgica. Anche per via di un'ambientazione geografica eccezionale rispetto alle consuetudini del teatro italiano, il destino dei personaggi protagonisti doveva risultare dall'intersecazione della loro vicenda con l'ambiente sociale circostante, anziché scaturire da contrasti di natura morale o condizionamenti psicologici isolabili dal contesto. A tal fine l'impostazione monocentrica del dramma borghese, tutto incentrato sulla figura dell'eroe, lasciò il posto ad una struttura centrifuga fondata su un'impostazione policentrica: individuo e ambiente s'intrecciano e si fondono nella misura in cui la situazione ambientale interferisce come fattore vincolante con la vicenda principale, inserendola in una più ampia rete d'interrelazioni di cui essa è solo un nodo tra i tanti. Questo cambiamento di prospettiva drammaturgica costrinse Verga ad intervenire sulla funzione dell'elemento teatrale normalmente destinato alla raffigurazione dell'ambiente sociale, il coro dei personaggi non protagonisti. Il coro dei paesani di *Cavalleria rusticana* è infatti lo strumento principale attraverso cui lo scrittore siciliano tentò di conferire al dramma quella struttura centrifuga finalizzata al decentramento dell'attenzione dello spettatore dalla storia di Santuzza e Turiddu verso la periferica rete d'interrelazioni entro la quale, e soltanto in rela-

zione alla quale, essa può essere concepita e osservata realisticamente. Nei confronti dell'azione il coro perde la tradizionale funzione di supporto, commento o cassa di risonanza, ma soprattutto non è mai utilizzato con l'unico scopo, tuttavia fondamentale in un dramma verista, di riprodurre il colore locale. Esso assolve anche il compito di decentrare la gestione della situazione scenica nei momenti del dramma in cui si alterna dialetticamente ai duetti o terzetti attraverso scene corali. Nella prima parte della prima scena, ad esempio, quando Santuzza si reca dalla gnà Nunzia per rivelarle il tradimento del figlio Turiddu di cui è vittima, una serie di interventi contrappuntistici dei personaggi non protagonisti (le battute di spirito di zio Brasi, la scena della compravendita delle uova e l'arrivo di compare Alfio) rappresentano certamente dei quadretti 'di colore', ma costituiscono pure quelle interferenze necessarie all'assimilazione della vicenda personale della protagonista nella normalità del vivere quotidiano.

Come già accennato,¹⁵¹ con l'adattamento della novella alla versione drammatica in parte Verga dovette cedere alle convenzioni del genere teatrale ed al gusto del pubblico teatrale sostituendo, quale fattore propellente dell'azione, una motivazione strettamente passionale a quella economica posta alla base della struttura drammaturgica della novella.¹⁵² Effetto voluto di questo mutamento di prospettiva furono i duetti ed il terzetto che senza interferenze occupano la parte centrale del dramma che va dalla fine della Scena I alla Scena V. Funzionali all'approfondimento dei meccanismi affettivi che regolano i rapporti tra i personaggi, i duetti ed il terzetto sono presenti anche nel melodramma in una versione molto fedele alla fonte drammatica (Romanza e Scena: duetto tra Santuzza e Lucia; Duetto tra

151 Cfr. il paragrafo 1. della prima parte.

152 Il fattore propellente dell'azione della novella è una specifica motivazione economica che, da un lato, induce Lola a lasciare il povero Turiddu per il ricco Alfio, dall'altro lato, spinge Turiddu a vendicarsi di Lola seducendo la ricca Santuzza. Il fattore propellente della versione teatrale, e quindi del libretto di cui questa costituisce la fonte, diviene una motivazione unicamente e «genericamente» sentimentale, ossia l'ira passionale della sedotta e abbandonata Santuzza.

Santuzza e Turiddu; terzetto tra Santuzza, Turiddu e Lola; Seguito del Duetto tra Santuzza e Turiddu; Duetto tra Santuzza ed Alfio). Gli unici interventi dei librettisti — per l'appunto tramite l'aggiunta dei «pezzi lirici» richiesti da Mascagni — riguardarono le due scene collocate agli estremi opposti del nucleo centrale, quelle cioè funzionali ai principi poetici veristi in quanto destinate allo studio del rapporto individuo-ambiente. Erano questi i luoghi del dramma che necessitavano di opportune manipolazioni affinché la versione melodrammatica potesse risultare adatta al meccanismo operistico dell'alternanza di parti recitative e parti dalla cantabilità ariosa.¹⁵³ Quest'ultime — come ci prepariamo a vedere — non si presentano quali mere sezioni statiche che si alternano alle sezioni cinetiche, ma si configurano come citazioni di forme popolari che ricoprono un ruolo drammaturgico attivo, ora d'interpunzione dell'azione principale ora di definizione dell'intreccio drammatico: un aspetto che risulta rilevante per la sua coerenza con la poetica di Verga.

Analogamente agli interventi contrappuntistici dei personaggi secondari al principio della prima scena della fonte verghiana, il Coro iniziale del melodramma, oltre ad avere una funzione coloristica d'introduzione dell'ascoltatore all'ambiente rusticano,¹⁵⁴ costituisce una prima interferenza al dramma di fatto già avviato a sipario calato dalla Siciliana, che è già azione in quanto serenata di Turiddu all'amante Lola. Momento d'interferenza è anche la Sortita di Alfio, che con la sua canzone interrompe il dialogo tra Santuzza e Lucia e, con esso, lo svolgersi della trama principale: come nel dramma, l'ingresso di Alfio serve a smorzare la preponderanza drammatica del personaggio di Santuzza e, allo stesso tempo, ad inserire un nuovo elemento nel quadro della ricostruzione dell'antefatto che la stessa Santuzza e Lucia stanno realizzando. Segue una situazione drammatica davvero esemplare, in cui l'analisi del rapporto individuo-am-

153 Relativamente alla parte finale del dramma, gli interventi dei librettisti finalizzati all'aggiunta di «pezzi lirici» riguardarono solo il Coro collocato all'uscita della messa, dal momento che il Brindisi era già presente nella versione drammatica.

154 Per quanto stilizzato, il Coro d'introduzione è pur sempre un canto di lavoro contadino.

biente è resa in maniera così efficace da poter essere proposta quale modello ideale di attuazione del metodo verista, almeno relativamente alla ricostruzione delle strutture oggettive del mondo popolare rappresentato: nel dramma è il momento in cui Alfio riferisce di aver visto Turiddu all'alba nei pressi di casa sua, e i vari personaggi secondari che sono in scena interferiscono con la vicenda principale cui fa riferimento l'affermazione di Alfio attraverso una serie di gesti e di dialoghi che vi hanno poco o nulla a che fare; nel melodramma, in sostituzione del «cicaleccio delle comari»,¹⁵⁵ troviamo la Preghiera che alle parole di Alfio si ode intonare dalla chiesa. In questa circostanza, contestualizzazione della vicenda individuale e risalto della religiosità, una categoria sociale dal valore strutturale per la comunità rusticana, appaiono l'una funzionale all'altro. Con i suoi strumenti drammaturgici — quelli musicali — Mascagni ovviò alla difficoltà tecnica connessa alla realizzazione musicale di un elemento non adatto ad un'opera in musica, il «cicaleccio», mediante un pezzo, l'alleluia, che da un lato evidenzia il sentimento religioso che tanta importanza detiene nell'economia drammatica della fonte verghiana, dall'altro lato salvaguarda il verismo della stessa fonte mediante la realizzazione di un realismo di tipo musicale in virtù della citazione d'un brano che può essere udito nella vita di tutti i giorni.

La focalizzazione dell'elemento religioso è al contempo spia d'una tendenza all'analisi ambientale che non disperde i risultati del metodo verista attuato da Verga nel teatro italiano. Se questi raffigurò la religione come il sistema di valori cui nei suoi giudizi fa sistematico ricorso una società primitiva come quella contadina inscenata, Mascagni colse e tradusse tale aspetto mediante opportuni interventi sul piano tecnico-compositivo: oltre alla riproduzione dell'alleluia e all'impiego in chiave realistica di campane ed organo, nel melodramma è riscontrabile la tendenza a far risaltare musicalmente i molteplici richiami alla sfera della religiosità presenti nel libretto attraverso o ripetizioni (Santuzza: «Ditemi per pietà dov'è Turiddu, ditemi per pietà dov'è Turiddu», «Sono scomunicata, sono scomunicata», nella Scena con Lucia che precede la Sortita di Alfio; San-

155 PARMENTOLA, *La giovane scuola*, p. 523.

tuzza: «Io son dannata, io son dannata», nella Scena con Lucia che segue la Romanza), o sistematiche ascese melodiche ad ogni ricorso delle parole «Signore» e «Dio», o l'annullamento dell'elemento melodico con conseguente enfasi patologica indotta dal passaggio dal canto al parlato in un genere musicale (Santuzza: «A te la mala Pasqua, spergiuoro!», nel Seguito del Duetto con Turiddu). Le armonie gravi e solenni dell'organo che si odono nell'Intermezzo, inoltre, fanno risuonare l'elemento religioso come simultaneo all'azione anche in assenza di canti liturgici o riferimenti diretti al sacro.

Se Coro d'introduzione, Sortita di Alfio e Preghiera posseggono all'interno dell'intreccio rilevanza drammaturgica solo indirettamente, nella misura in cui essi mediano un sistema di valori implicito del mondo rusticano inscenato — rinviando rispettivamente a lavoro, lavoro e famiglia, e religiosità — di contro Stornello di Lola, Siciliana di Turiddu e Brindisi svolgono un ruolo attivo per la funzione preponderante che la loro musica detiene nella costituzione dell'intreccio drammatico stesso.¹⁵⁶ Collocato al centro dell'atto unico, a metà del Duetto tra Santuzza e Turiddu, lo Stornello di Lola non serve unicamente a bilanciare con la sua forma chiusa l'assenza della canonica aria di sortita di cui occupa la posizione:

Però c'era una cosa che non mi piaceva nel libretto: c'era uno stornello. «Ma gli stornelli sono toscani, non sono siciliani! — dicevo — Non ci combina, questo stornello toscano...». Ma poi trovai una spiegazione anche per lo stornello. Turiddu ha fatto il bersagliere nel continente, non nell'isola. Tornato in Sicilia, faceva il galletto con tutte le ragazze e si dava delle arie perché era stato a Milano... (Tutto questo, del resto, c'è anche nella commedia di Verga). E così era plausibile che avesse insegnato anche alla sua amante, a Lola, quello stornello toscano, e che lei lo cantasse per ischerzo.¹⁵⁷

Consapevolmente o meno, in questa circostanza Mascagni ha messo in pratica la lezione di Verga, dello scrittore che si proponeva

156 Non ci soffermeremo sul Brindisi, la cui originaria appartenenza al dramma rende superflua ogni delucidazione circa la sua funzione drammatica nel melodramma: col passaggio dall'uno all'altro genere è consequenziale il suo impiego in qualità di musica di scena.

157 MASCAGNI, *Mascagni parla*, p. 176.

di risultare impersonale calandosi nella specificità della psicologia dei suoi personaggi: l'adesione alla logica della popolana Lola conduce stilisticamente il compositore su un piano che non è più quello dell'autore narratore-intellettuale, bensì dell'autore narratore-popolare celatosi dietro il mondo interiore del proprio personaggio. In altre parole Lola non è lo strumento utile a Mascagni per la messa in scena della 'sua' musica, ma, con un'inversione di prospettiva tipica della poetica verista, è il compositore nelle vesti di un narratore popolare ad essere lo strumento grazie al quale il personaggio canta la musica che gli è 'propria'. Non è un caso, a questo punto, se la seconda parte del Duetto tra Santuzza e Turiddu, quella in cui i due pervengono alla definitiva rottura, fa seguito proprio al terzetto con Lola: quest'ultima, a conferma della sua natura beffarda e civettuola, si prende gioco di Santuzza cantando pubblicamente una canzone toscana il cui inserimento nella realtà della provincia siciliana entrambe sapevano essere dovuto a Turiddu — emblematicamente, le indicazioni che in partitura contrassegnano gli interventi di Lola sono «con ironia», «con caricatura», «sempre ironica». Allo stesso tempo, per Santuzza questo canto è una prova definitiva del tradimento subito e scatena in lei quella reazione che la spinge prima a maledire Turiddu nel Seguito del Duetto, poi alla delazione nel successivo Duetto con Alfio.

Sullo stesso piano stilistico dello Stornello, e in posizione speculare ad esso, troviamo la Siciliana di Turiddu. Non si tratta semplicemente di una canzone dialettale avente come scopo la comunicazione del colore locale, ma è già dramma in quanto serenata di Turiddu a Lola utile a conferire flagranza scenica al loro amore adultero. Il suo inserimento non del tutto consueto al centro del Preludio, poi, assume un significato drammaturgico pregnante. Come vedremo nel prossimo paragrafo, il Seguito del Duetto tra Santuzza e Turiddu scaturisce dal terzetto con Lola, che svolge una funzione di tempo di mezzo. In altre parole, lo Stornello di Lola funge da elemento turbativo tanto dell'unità affettiva tra Santuzza e Turiddu da un punto di vista drammatico, quanto dell'unità formale da un punto di vista musicale. Collocato al centro del Preludio, la Siciliana possiede un ruolo

drammaturgico-musicale identico a quello dello Stornello: in quanto spia dell'amore adultero di Lola e Turiddu, interferisce con il significato drammatico veicolato dal Preludio, che è costruito sulle versioni orchestrali dei motivi vocali della seconda parte del Duetto tra Santuzza e Turiddu; in quanto brano vocale inserito all'interno di un'introduzione strumentale, interferisce pure con l'unità della forma musicale. Questa simmetria esistente tra Siciliana e Stornello enfatizza retrospettivamente il ruolo drammatico ricoperto dalla prima all'interno della vicenda.¹⁵⁸

L'indagine qui svolta ha permesso d'individuare il collegamento esistente tra alcune peculiarità del linguaggio musicale di *Cavalleria rusticana* e altrettante caratteristiche tecniche della narrativa verista di Giovanni Verga. Ora va stabilito — ed è quello che tenteremo di fare nelle prossime pagine — se i risultati qui conseguiti possono o meno essere elevati a norma di riferimento generale anche per l'analisi delle altre opere veriste. Studi recenti sono giunti alla conclusione che relativamente al repertorio post-verdiano di fine secolo, in cui la forma musicale pare essere governata dallo sviluppo dell'azione drammatica piuttosto che soggetta al perdurare delle convenzioni, non può essere avanzata alcuna premessa analitica generale, con la conseguente necessità di sviluppare percorsi d'indagine di volta in volta differenti, validi caso per caso, opera per opera.¹⁵⁹ Ma prima di includere nell'orbita di questa tesi — che tuttavia presenta il limite di essere stata sviluppata quasi esclusivamente in relazione alla produzione pucciniana — anche la coeva produzione rientrante nel verismo musicale, l'analisi di quest'ultima dev'essere approfondita nel tentativo di capire se in essa agisce o meno una 'solita forma' verista, nel senso di una specifica struttura drammaturgico-musicale connessa agli aspetti veristici dell'azione e operante su larga scala, oltre la dimensione di singoli numeri quali stornelli o canzoni.

158 Preludio e Duetto presentano la stessa articolazione formale: Preludio, Siciliana, seguito del Preludio; Duetto, Stornello, Seguito del Duetto.

159 POWERS, *Form and Formula*, pp. 11–49: 48–9.

1.3. Il ‘verismo idealizzato’ di *Cavalleria rusticana*

Come anticipato nel paragrafo introduttivo a questa seconda parte del libro, prende ora avvio una fase analitica volta a verificare nel campione di opere selezionate sia la presenza di connotati musicali ricorrenti sia l'esistenza di un'eventuale 'solita forma' verista. Particolarmente interessante, in quest'ultima prospettiva, appare l'ampia scena iniziale di *Cavalleria rusticana* che vede quali protagonisti Santuzza e Lucia (cfr. tabella 2).¹⁶⁰ Non si tratta di un duetto vero e proprio poiché il canto tra le due donne è inframmezzato da altri numeri musicali — del resto lo stesso Mascagni non ha denominato Duetto l'incontro tra le due donne, a differenza dei successivi tra Turiddu e la stessa Santuzza, quest'ultima e Alfio. Piuttosto si tratta di una scena-duetto in cui — come detto poc'anzi — il dialogo principale è più volte interrotto dall'interferenza di altri personaggi:

¹⁶⁰ La terminologia utilizzata per indicare le diverse categorie riportate in tabella è tratta da STEVEN HUEBNER, *Thematic Recall in Late Nineteenth-Century Opera*, «Studi pucciniani», III/1 2004, pp. 77–104. Quanto alla voce «tonalità», sono fondamentalmente riportate le tonalità d'impianto dei brani di riferimento; in aggiunta potrebbero essere indicate altre aree tonali qualora queste dovessero manifestarsi con una certa rilevanza nel corso dello stesso brano. La denominazione dei motivi con le lettere (A, B, C, ecc.) va intesa limitatamente ad ogni singola tabella, senza alcun nesso tra motivi di due tabelle diverse eventualmente indicati con la stessa lettera. Le tre battute precedenti la Romanza di Santuzza, a dispetto dell'esiguità del numero, costituiscono una sezione a sé. Come indicato anche in partitura, si tratta proprio di un breve recitativo incastonato tra due pezzi chiusi: lo è musicalmente, per scrittura vocale e assenza di accompagnamento strumentale, e lo è drammaticamente, perché in questa prospettiva si ricollega alla scena precedente interrotta dall'alleluia. L'effetto di queste tre battute è anche quello di enfatizzare la realistica funzione d'interpunzione del brano liturgico, di cui è stato già discusso.

Tabella 2. *Cavalleria rusticana*, struttura formale della scena-duetto tra Santuzza e Lucia

Sezioni / Numeri	Lunghezza (bb.)	Tonalità	Tempo	Scrittura melodica	Motivi	Metro poetico
Introduzione orchestrale	28	<i>fa diesis minore</i>	Largo	Orchestra	Tragicità destino Santuzza	
Scena Santuzza / Lucia «Dite mamma Lucia»	52	<i>fa diesis minore, diverse, fa diesis minore</i>	Largo	Dialogo/parlante Arioso	Tragicità destino Santuzza	Endecas.
Sortita Alfio «Il cavallo scalpita»	162	<i>mi minore/mi maggiore</i>	Allegretto	Arioso	Motivo Alfio	Senari e settenari
Scena precedenti, Alfio «Beato voi compar Alfio»	32	Diverse	Allegretto	Dialogo/parlante		Endecas.
Preghiera (alleluia) «Inneggiamo il Signor»	105	<i>sol maggiore</i>	Moderato assai	Arioso		Decas.
Recitativo Lucia «Perché m'hai fatto segno»	3	<i>mi minore</i>	Moderato assai	Parlante		Endecas.
Romanza Santuzza «Voi lo sapete o mamma»	85	<i>mi minore/si maggiore mi minore/si maggiore mi minore do diesis minore mi maggiore</i>	Largo assai	Arioso	A B A' C D	Settenari
Scena Santuzza / Lucia «Miseri noi»	22	<i>mi maggiore</i>	Largo assai	Dialogo / parlante	Motivo iniziale Preludio	Endecas.

Il principio che regola la strutturazione formale di questa scena-duetto è quello di una convenzionale alternanza di sezioni cinetiche e sezioni statiche: Scena e sortita di Alfio, Scena e preghiera, recitativo, Romanza e scena. Ciò che appare particolarmente interessante è l'articolazione del dialogo in tre momenti differenti separati da due interruzioni, la canzone di Alfio e l'alleluia. Il dramma che sta prendendo corpo dall'incontro tra le due donne, pertanto, si snoda attraverso momenti dinamici e altri statici, laddove quest'ultimi non sono rappresentati da tradizionali cantabili o cabalette, bensì da pezzi chiusi interpretati da altri personaggi e di per sé privi d'ogni legame drammatico con l'azione principale. In questo modo Mascagni, da un lato, rimase ancorato alla tradizione alternando ai momenti di recitativo sezioni dalla cantabilità ariosa, dall'altro lato, si proiettò verso la modernità rendendo musicalmente manifeste le tendenze realistiche del libretto. Infatti, come osservato nel precedente paragrafo, passando dalla novella al dramma Verga risolse il problema della contestualizzazione della vicenda principale attraverso il suo inserimento in una più ampia rete d'interrelazioni, scenicamente materializzatasi attraverso alcuni interventi corali inseriti in funzione contrappuntistica. La canzone di Alfio e l'alleluia costituiscono esattamente l'equivalente melodrammatico di questi momenti d'interpunzione del dramma.

Questa prima scena-duetto della prima opera verista, dunque, sembrerebbe istituire immediatamente una 'forma verista', appositamente pensata ed elaborata in relazione alle tendenze realistiche di quel momento dell'azione. Ritagliato fedelmente sulla prosa della fonte drammatica, che protrae l'incontro tra Santuzza e Lucia in una prima lunga scena, il libretto presenta in questo punto un dialogo eccessivo da alternare necessariamente a momenti di maggiore cantabilità. Di conseguenza, l'ingresso in scena di Alfio è segnato da una canzone che serve a spezzare una prima parte di recitativo tra le due donne. L'alleluia, che ora possiamo valutare come l'equivalente di una scena corale del dramma verghiano in virtù di un'analogia funzione d'interpunzione, interrompe nuovamente il dialogo in corso. La Romanza di Santuzza, infine, è sì finalizzata al racconto dell'ante-

fatto, come avviene esattamente nello stesso punto del dramma, ma nel melodramma questo racconto è realizzato attraverso un pezzo chiuso dalla cantabilità ariosa.

Tuttavia questa prima scena-duetto, pur nell'originalità della sua conformazione verista, rappresentò un caso isolato; volendo anticipare sin da ora una conclusione, essa non costituì un modello né per gli altri duetti dello stesso melodramma di Mascagni né per quelli delle altre opere veriste qui prese in considerazione. La sua articolazione formale, piuttosto che l'effetto di una precisa volontà poetica esplicata dagli autori in direzione del verismo, fu la conseguenza d'una riduzione librettistica estremamente fedele alla fonte drammatica. L'inesperienza di Giovanni Targioni-Tozzetti, alla sua prima prova in qualità di librettista; l'autorità della fonte drammatica e del suo autore; i tempi strettissimi di composizione del melodramma; la modalità di collaborazione tra compositore e poeta, avvenuta esclusivamente per corrispondenza; l'assenza di particolari esigenze drammaturgico-musicali manifestate da Pietro Mascagni, che ridusse al minimo le indicazioni al librettista: furono queste contingenze a indurre l'autore del libretto ad un atteggiamento — per così dire — 'cauto' nei riguardi di una fonte che, per di più, nella sua brevità e concisione non necessitava di eccessive manipolazioni al fine di un suo adattamento ad atto unico operistico. I versi di Targioni-Tozzetti seguono pedissequamente la prosa di Verga, come risulta anche da un semplice confronto tra libretto e dramma. Non solo è scrupolosamente rispettato il contenuto drammatico di quest'ultimo, ma lo sono anche tutti i diversi passaggi da un momento all'altro dell'azione, al punto che talvolta i versi riportano in maniera identica alcune frasi della prosa verghiana (soprattutto nei momenti di recitativo dei duetti del melodramma).¹⁶¹

A questo punto è possibile tracciare alcune considerazioni: se in Verga è individuabile una sorta di autore 'implicito' del libretto, soprattutto per quel che riguarda la conformazione dell'intreccio drammatico, e se quest'ultimo non era stato concepito per una sua

¹⁶¹ Non a caso, il libretto di *Cavalleria rusticana* fu premiato dalla commissione del concorso Sonzogno proprio per la sua fedeltà nei confronti della fonte.

messinscena musicale, ne consegue che le parti del libretto sulle quali Mascagni ha musicalmente ritagliato una «solita forma de' duetti»¹⁶² più o meno esplicita (come si vedrà più avanti, i duetti tra Santuzza e Turiddu e Santuzza e Alfio) rimandano alla precisa volontà del compositore di rimanere ancorato a schemi propri della tradizione. Di contro, le parti del libretto la cui musicalizzazione costituisce una palese infrazione a quella stessa norma formale, proprio perché non furono oggetto di modifica in tal senso, inducono a pensare all'assenza d'una precisa volontà di realizzare ancora nel 1890 cantabili e caballete. Insomma, questo dato contrastante permette di dedurre che, nel suo processo creativo, il giovane Mascagni non fu guidato da alcuna particolare esigenza formale:¹⁶³ laddove il libretto consentiva la realizzazione di uno schema convenzionale, ciò è avvenuto; laddove, però, non sussistevano tali presupposti, non furono effettuati interventi finalizzati ad indirizzare il testo in quella direzione.

Anche attraverso questo percorso analitico si giunge alla stessa conclusione cui siamo pervenuti nel precedente paragrafo. Come visto in quella sede, l'unico intervento realizzato dagli autori sulla fonte fu l'aggiunta di «qualche pezzo lirico» per rivestire la nudità della tragica vicenda verghiana. E l'unico tentativo di dare vita ad una forma verista sembrerebbe proprio questa scelta di citare forme popolari, al fine di «controbilanciare coi pezzi di forma chiusa lo scoppio dell'aria d'urlo», l'esplosione 'naturalistico' degli affetti nei momenti di catastrofe». ¹⁶⁴ L'impiego in qualità di musica di scena di brani udibili nella realtà di tutti i giorni, tanto nel Duetto tra Santuzza e Lucia quanto in altri punti del melodramma, dev'essere valutato in direzione della mo-

162 Come noto questa espressione riassume le convenzionali suddivisioni del duetto ottocentesco, ed è rintracciabile per la prima volta in ANTONIO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Firenze 1859, p. 191.

163 Come apprendiamo dall'epistolario di Mascagni (lettera inviata a Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci il diciotto marzo 1889), l'unico ideale poetico perseguito dal compositore in fatto di musica drammatica era il seguente: «La musica deve essere la espressione della parola» (cfr. MASCAGNI, *Epistolario*, vol. I, p. 91-4). Ciò sembra essere dimostrato anche dalla modalità di composizione della prima versione del *Guglielmo Ratcliff* (1885), musicato sulla traduzione letteraria di Andrea Maffei interamente in endecasillabi sciolti.

164 DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, p. 98.

dernità: come detto, fare il ‘nuovo’ per i compositori dell’Italia umbertina significò dipingere il vero,¹⁶⁵ e dopo la lettura degli articoli sul verismo musicale pubblicati in particolare da «Il Teatro illustrato», sappiamo che il risvolto veristico era perseguibile solo nel tentativo di riproduzione del colore locale — in tal senso *Carmen*, con i suoi «tipi ritmici spagnoli», costituì certamente un modello di realismo melodrammatico ed un precedente autorevoli cui gli autori di *Cavalleria rusticana* non poterono evitare di far riferimento.

Abbiamo anticipato che la scena-duetto tra Santuzza e Lucia, pur nell’originalità della sua conformazione veristica, resta un caso isolato. Sezioni di dialogo più contenute consentono una strutturazione dei successivi duetti e Finale d’opera più vicina alla tradizione. Non che si possa rintracciare in essi la piena attuazione della solita forma, ma le somiglianze sono evidenti, soprattutto nel caso del Duetto tra Santuzza ed Alfio. Come nella scena-duetto, anche nei successivi duetti e nel Finale le coincidenze formali o le deviazioni dalla norma appaiono sempre connesse alla fonte, dal momento che il libretto riproduce fedelmente i diversi passaggi dell’azione come essa si sviluppa nel dramma verghiano.

Il Duetto tra Santuzza e Turiddu è articolato in due parti inframmezzate dallo Stornello di Lola, che svolge la funzione di tempo di mezzo (cfr. tabella 3).¹⁶⁶ L’intervento di Lola causa il distacco definitivo tra gli altri due personaggi, che nelle precedenti sezioni avevano sì mostrato posizioni distanti ma potenzialmente conciliabili. Il Seguito del Duetto svolge la funzione di una cabaletta, con *a2* conclusivo che, da un lato, appare una concessione del compositore alla tradizione melodrammatica italiana, dall’altro lato, una palese contraddizione di qualsiasi principio formale verista. È infatti scontato che, in termini drammaturgico-musicali, un duetto può sfociare nel canto ‘a due’ solo quando i personaggi, dopo un precedente percorso musico-drammatico, pervengono all’unità affettiva. Di contro, nel loro Duetto, Santuzza e Turiddu pervengono ad un unisono a dispetto del fatto che l’unità musicale non è supportata da alcuna unità affettiva.

165 Cfr. il paragrafo 2. della prima parte.

166 Le indicazioni tra parentesi designano i putativi scena, tempo d’attacco, ecc.

Anche il Duetto tra Santuzza e Alfio (cfr. tabella 4) risulta ritagliato sulla struttura della solita forma. L'unico dubbio riguarda il tempo di mezzo, che sembrerebbe coincidere con le ventisei battute successive al cantabile. Se in quest'ultima sezione Santuzza confessa il proprio disonore («Turiddu mi tolse l'onore») tuttavia senza convincere Alfio («Se voi mentite, vo' schiantarvi il core»), è in quella successiva che ottiene la sua fiducia (Santuzza: «Per la vergogna mia, pel mio dolore / La trista verità vi dissi, ahimé!»; Alfio: «Comare Santa, allor grato vi sono») così causando la svolta drammatica che conduce alla cabaletta (Alfio: «Infami loro»).

Tabella 3. *Cavalleria rusticana*, struttura formale del Duetto tra Santuzza e Turiddu

Sezioni / Numeri	Lunghezza (bb.)	Tonalità	Tempo	Scrittura melodica	Motivi	Metro poetico
(Scena) «Tu qui Santuzza»	36	<i>la minore</i>	Allegretto	Dialogo / parlante		Quinari
(Tempo d'attacco) «E stamattina all'alba»	35	<i>la maggiore</i>	Andante	Arioso		Endecas. e settenari
(Cantabile) «Bada Santuzza»	21	<i>la minore</i>	Andante	Arioso		2 quartine di quinari
Stornello (Tempo di mezzo) «Fior di giaggiolo»	32 +	<i>fa maggiore</i>	Andante 6/8	Arioso		Polimetria
	59	diverse	2/4	Dialogo / parlante		
Seguito del Duetto (Cabaletta) «Ah! lo vedi»	23 21 23 8 23 8	Diverse <i>la bemolle</i> <i>la bem./mi bem.</i> <i>la bemolle</i> <i>mi bemolle</i> <i>la bemolle</i>	Allegro Andante Andante Grandioso Andante Maestoso	Dial./parl. Arioso, <i>a2</i> Arioso <i>a2</i> Parl. arm./ mel. <i>a2</i>	A B C D A	Otonari e quinari
(Coda) «Bada!»	24	Diverse	Allegro, Largo	Dialogo / parlante	Tragicità destino Santuzza	Quinari

Tabella 4. *Cavalleria rusticana*, struttura formale del Duetto tra Santuzza e Alfio

Sezioni / Numeri	Lunghezza (bb.)	Tonalità	Tempo	Scrittura melodica	Motivi	Metro poetico
(Scena) «Oh! il Signore vi manda»	18	Diverse	Allegretto	Dialogo / parlante		Endecas.
(Tempo d'attacco) «Che mentre correte»	23	Diverse	Allegretto	Parlante / armonico		Endecas.
(Cantabile) «Turiddu mi tolse l'onore»	23	<i>re minore</i>	Largo (semiminima = 48)	Arioso		Endecas.
(Tempo di mezzo) «Per la vergogna mia»	26	<i>re maggiore</i>	Largo (semiminima = 54)	Arioso		Endecas.
(Cabaletta) «Infami loro»	47	<i>fa minore</i>	Largo (semiminima = 120)	Arioso, <i>a2</i>		Endecas.

Con la rinuncia al concertato, il Finale (cfr. tabella 5) fa registrare un'infrazione alla stessa norma della solita forma che pare essere motivata da una chiara esigenza di verismo. L'uccisione di Turiddu dietro la scena, infatti, è seguita solo dal suo annuncio urlato e dal conseguente grido di disperazione di Santuzza e di Lucia. Così, la frase «Hanno ammazzato compare Turiddu», che funge da tempo di mezzo, non produce come da convenzione alcuna antirealistica stretta finale, raggruppante «morenti e sopravvissuti nel *tableau* musicale»,¹⁶⁷ ma è semplicemente seguita dalla perorazione orchestrale in funzione di commento alla tragedia finale.¹⁶⁸ Come rilevato da Carl Dahlhaus, questa «concessione al naturalismo [...] non significa tuttavia che al tenore, Turiddu, non sia negato il privilegio di un'aria finale, soltanto essa — il congedo alla madre — precede la catastrofe invece di esserne un riflesso lirico».¹⁶⁹ Questa giusta osservazione va integrata ancora una volta dalla constatazione del fatto che l'addio alla madre di Turiddu, oltre ad apparire quale un consapevole omaggio alla tradizione, è la conseguenza di una versione librettistica del tutto fedele alla fonte drammatica, che proprio in quel punto prevede da parte di Turiddu la richiesta di benedizione alla madre.

167 C. DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990, p. 374.

168 È stato già rilevato che la perorazione orchestrale, divenuta uno stilema del verismo operistico a partire da *Cavalleria rusticana*, era già stata impiegata da Amilcare Ponchielli nel finale del terzo atto della seconda versione della *Gioconda* (1880). Essa è presente anche nella prima versione del *Simon Boccanegra* (1857), nella scena del riconoscimento del primo atto.

169 DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, p. 374.

Tabella 5. *Cavalleria rusticana*, struttura formale del Finale

Sezioni / Numeri	Lunghezza (bb.)	Tonalità	Tempo	Scrittura melodica	Motivi	Metro poetico
(Scena) «A voi tutti salute»	38	Diverse	Andante, Largo	Dialogo / parlante		Endecas. e settenari
(Tempo d'attacco) «Compar Alfio»	53	<i>mi minore</i>	Largo	Arioso		Endecas.
(Cantabile, addio alla madre) «Mamma, quel vino»	61 +	<i>la bem. min.</i>	Allegro	Arioso		Endecas. e settenari
	59	<i>la bem. magg</i>	Andante			
(Tempo di mezzo) «Santuzza!»	21	<i>fa maggiore</i>	Maestoso	Urlato	Disonore Santuzza	
Perorazione orchestrale	20	<i>fa minore</i>	Largo Vivacissimo, Sostenuto	Orchestra	Tragicità destino Santuzza	

Per concludere, nei tre duetti e nel Finale di *Cavalleria rusticana*, norma e sua infrazione motivata da intenti realistici appaiono quali due risvolti della stessa medaglia. A conferma di una tendenza dell'opera italiana di fine secolo, la relazione fra parola e musica risulta dominata dalla prima, mentre la seconda componente è tenuta a seguire la traiettoria formale disegnata dai versi indipendentemente da esigenze di natura formale-musicale.¹⁷⁰ E nella componente musicale che esprime liberamente quella verbale si potrebbe individuare un ulteriore tratto del verismo musicale di *Cavalleria rusticana*.

Il linguaggio armonico-tonale è un altro aspetto che dev'essere tenuto in considerazione nel tentativo di rintracciare un possibile connotato musicale verista. L'indagine storiografica realizzata nella prima parte del libro ha permesso di ricavare che l'alterazione degli equilibri armonici e tonali fu una delle caratteristiche del verismo musicale costantemente rilevate dalla critica coeva, almeno a partire dal 1892.¹⁷¹ Ora si tratta di capire se l'impiego di accordi dissonanti così come l'accostamento immediato di tonalità lontane possono effettivamente essere connessi alle tendenze veristiche dell'azione inscenata. In altre parole va stabilito se quelle soluzioni risultate inaccettabili sul finire dell'Ottocento devono essere imputate al verismo del libretto oppure furono specifiche del linguaggio musicale della «giovane scuola» indipendentemente dalla natura estetica del soggetto musicato.

Come sappiamo, da questa come da altre prospettive, *Cavalleria rusticana* non fu oggetto di particolari critiche; dall'analisi, infatti, non sono risultati procedimenti armonici o tonali specificamente collegabili al verismo dell'azione. Va solo segnalato un certo abuso di sette time diminuite e cadenze evitate, soprattutto in corrispondenza dei molteplici momenti di incertezza drammatica o di interrogativi elusi (come le domande di Santuzza nella Scena iniziale con Lucia e nella scena del Duetto con Turiddu). Va inoltre segnalato il passaggio im-

170 Su questo punto cfr. MARCO BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J. J. Nattiez, vol. IV *Storia della musica europea*, Einaudi, Torino 2004, pp. 894–921.

171 Si ricordino almeno: UNTERSTEINER, *Per il verismo musicale*; FODALE, *Sulla ricerca del vero e del nuovo nelle Arti*; PIRANI, *Note di viaggio*.

mediato da tonalità maggiore a minore, e viceversa, in quei momenti dell'azione in cui l'oscillazione affettiva di un personaggio da uno stato d'animo a quello opposto necessita di un'enfaticizzazione attraverso una sorta di 'chiaro-scuro' tonale (come l'alternanza di *mi minore* e *si maggiore* nella parte iniziale della Romanza di Santuzza, a scandire le diverse fasi del racconto dell'antefatto; oppure il passaggio dal *la bemolle minore* al *la bemolle maggiore* che contrassegna la seconda parte dell'addio alla madre di Turiddu).

Tuttavia, in questi come nei casi di contrasto di aree tonali distanti, che nei momenti di diverbio tra i personaggi riflette musicalmente il contrasto dialogico, ad indirizzare il compositore verso scelte tonalmente «ardite» furono sì forti esigenze di natura drammaturgica, ma non di una drammaturgia specificamente verista. L'unica brusca modulazione che risulta motivata, sia pure indirettamente, da esigenze drammaturgiche veriste è quella che segna il passaggio dal *do minore* al *sol maggiore* in coincidenza dell'inizio dell'alleluia: in quanto momento d'interpunzione drammatica, sciolto dall'azione principale che sta avendo luogo nella Scena tra Santuzza, Lucia e Alfio, il brano liturgico introduce una tonalità 'solare' distante da quella 'cupa' che ha appena caratterizzato le parole dubbiose di Alfio (che riferisce di aver visto Turiddu vicino a casa sua). Ad avere conseguenze sul piano della tonalità, quindi, è a monte l'applicazione del principio della citazione musicale che, in definitiva, insieme ai richiami orchestrali di motivi vocali utilizzati in funzione di commento interno appare in *Cavalleria rusticana* quale l'unico tentativo di applicazione di un principio formale verista.

2. *Mala vita*, un esempio di 'vero' verismo musicale

Come certamente si ricorderà, dallo spoglio delle riviste contemporanee alla diffusione del verismo musicale è risultato che la ricezione critica di questo stile fu in parte compromessa da *Mala vita* di Umberto Giordano. Si ricorderà anche che il fattore scatenante le più dure reazioni fu la natura del soggetto inscenato, la «volgarità» di

una «bassa» vicenda ambientata tra prostitute, ubriaconi e adulteri di un sordido quartiere napoletano — oltre a determinate caratteristiche del linguaggio musicale, come la «melopea» e le «sconnesse successioni armoniche».¹⁷²

Il verismo di *Mala vita* si manifesta su due livelli, quello individuale del trattamento affettivo dei personaggi (in particolare di Vito e Cristina) e quello collettivo della commistione di sacro e profano che alimenta lo spirito sociale. Sono, questi, aspetti d'un verismo appartenente già alla fonte drammatica di Salvatore Di Giacomo, ma conservati dalla riduzione librettistica di Nicola Daspuro ed enfatizzati dalla veste musicale di Umberto Giordano. Vito Amante è un giovane tintore malato di tisi che intrattiene una relazione adultera con donna Amalia, moglie di Annetiello. Dopo l'ennesima crisi respiratoria, sollecitato anche dalla folla dei popolani richiamati dal suo urlo di dolore, Vito fa un voto al Cristo Crocifisso che si leva in un piccolo piazzale a Basso Porto, il malfamato quartiere napoletano in cui ha luogo la scena: in cambio della guarigione, egli promette di riscattare, sposandola, una giovane prostituta di un locale postribolo. L'incontro con Cristina costituisce per Vito il primo passo verso l'adempimento del voto, mentre per la ragazza rappresenta la speranza di un possibile riscatto sociale. Tuttavia Amalia, esercitando il suo potere seduttore nei confronti di Vito, gli impone di infrangere la promessa di voto e di troncare il suo rapporto con Cristina. L'urlo di disperazione di quest'ultima, costretta a far ritorno al postribolo mentre Vito, Amalia e tutti gli altri popolani si abbandonano alla celebrazione della festa di Piedigrotta, pone fine ai tre atti del melodramma.

L'intreccio di questa vicenda è verista in quanto si fonda su affetti concreti, profondamente radicati in un contesto sociale basso che li motiva. Nell'intento di redimere Cristina, Vito non è mosso da un autentico sentimento religioso, ma dall'interesse personale della guarigione, tanto dalla malattia del corpo quanto da quella dell'anima (Vito, nella scena del voto del primo atto: «Mitiga tu de' miei mali

172 Tra gli articoli citati si ricordino almeno: VALETTA, *Corrispondenze*; FEDELI, *Verismo?*....

l'orror / Tu che vedi il martirio del mio cor»). Dal canto suo, Cristina non ama Vito disinteressatamente, ma solo in prospettiva del riscatto sociale ch'egli può garantirle (Cristina, nel Duetto con Amalia del secondo atto: «Ma quest'amore è l'unica, / L'ultima mia speranza / [...] L'aria pura e libera / Ora respiro anch'io / [...] E voi che avete sposo, / Casa, famiglia e amor! / Me lo volete togliere / Inabissarmi ancor?»). Vito, uomo del popolino, non è capace di atti eroici, e vittima della propria inettitudine scioglie il voto cedendo alla seduzione di Amalia. Quest'ultima, respinta la minaccia di Cristina, riprende a vivere nell'ipocrisia dell'adulterio.

La scelta di Vito di tradire il voto e di rinunciare alla propria redenzione ha un significato profondamente metaforico, che non appare privo di spunti di critica sociale. In effetti, Vito non è solo in bilico tra Cristina e Amalia, ma anche tra redenzione e peccato, moralità e lussuria, pietà ed erotismo. Ciò si connette palesemente alla commistione di cristianesimo e paganesimo tipica della festa di Piedigrotta, nella sua duplice articolazione notturna, quale momento di forte aggregazione popolare sfociante nell'orgia, e diurna, quale momento di rigida religiosità ufficiale. Nello scegliere Amalia, Vito sceglie la passione, il peccato, in definitiva, sceglie la parte notturna e pagana del rito. E la sua non rappresenta una scelta individuale, ma collettiva, perché indotta dal contesto sociale in cui è inserito ed espressione della cultura di quello spaccato di società.

Nel melodramma di Umberto Giordano questo verismo dell'azione trova una piena realizzazione musicale. Ma l'aspetto interessante è che il verismo musicale di *Mala vita* può essere strettamente collegato a quello di *Cavalleria rusticana*. La commistione di sacro e profano appena rilevata sul piano drammatico è resa musicalmente attraverso la citazione di forme popolari — principalmente canzoni profane — che si alternano e sovrappongono a scene o brani di carattere religioso. Come in *Cavalleria rusticana*, l'impiego di «pezzi lirici utili a rivestire la nudità della tragica vicenda» interessa le parti iniziale e finale del dramma, mentre quella centrale è destinata al confronto dialogico tra i personaggi che ha luogo nei tre duetti tra Cristina e Vito, Cristina e Amalia, Vito e Amalia. Nella scena iniziale, al coro femminile che

prega la Madonna perché protegga Vito («Mamma del Carmine, su lui vegliate», in *fa minore*) fa seguito la canzone di Marco con ritornello di voci maschili che, di contro, ironizza sulla stessa situazione sbeffeggiando Vito («Sapete voi la storia», nella tonalità di *re bemolle maggiore*): in questa circostanza i due cori finiscono col sovrapporsi, mentre l'orchestra alterna i differenti accompagnamenti. Segue la scena del voto, in cui il canto solistico di Vito è alternato a quello corale che sostiene la sua preghiera, analogamente al canto di Santuzza nell'alleluia di *Cavalleria rusticana*. Ma il sentimento di profonda religiosità che anima questo momento dell'azione è subito bilanciato da un sentimento di carattere opposto, di cui si fa portatore Annetiello con la sua Canzone «Tutto è già pronto». Il personaggio di Annetiello, invenzione di Nicola Daspuro, ricopre un ruolo finalizzato all'evocazione della parte edonistica della cultura del popolino napoletano. A lui sono affidati brevi interventi, consistenti in due canzoni mediante le quali inneggia al vino e alle donne, così fungendo da tramite con il momento profano del rito di Piedigrotta.

L'atmosfera della festa è interamente e realisticamente riprodotta nel terzo atto, aperto dalla «Canzon d'amor» di Vito, dalla Tarantella e dalla canzone 'nuova' di Annetiello eseguite senza soluzione di continuità. Questi pezzi detengono di certo una notevole funzione coloristica, ed elevano l'ambiente da «semplice scenario dell'azione a suo vero soggetto»,¹⁷³ a personaggio concreto che agisce al pari degli altri personaggi — come sarebbe avvenuto nel secondo quadro della *Bohème* e in quasi tutto il teatro di Giacomo Puccini. Essi non servono solo a descrivere l'euforia del popolo partecipante alla festa, ma posseggono anche un ruolo drammaturgico attivo servendo a calibrare e, per contrasto, ad enfatizzare l'atmosfera di tragicità che si vivrà di lì a poco nel Finale: in modo originale rispetto alle contemporanee opere veriste, senza ricorrere ad uccisioni in scena o pugnalate dietro le quinte, la catastrofe finale è perseguita mediante l'emarginazione sociale di Cristina, la cui sciagura è resa attraverso lo stridente contrasto drammatico provocato dalla sovrapposizione della sua solistica invocazione al Crocifisso con la canzone 'nuova' eseguita fuori scena

173 DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, p. 377.

dal coro dei popolani festanti. La commistione di sacro e profano, riflettente lo spirito della festa di Piedigrotta nel dramma di Vito, trova in quest'ultima scena la sua apoteosi musicale.

In *Mala vita* è pure rilevabile la stessa tecnica del commento interno illustrata a proposito di *Cavalleria rusticana*. E come nel melodramma di Mascagni, anche in quello di Giordano alcuni motivi originariamente vocali sono riproposti in versione orchestrale sia per chiarire in un'ottica regredita alcuni passaggi dell'azione sia per caratterizzare i personaggi protagonisti. Nella scena del voto, durante la sua preghiera al Crocifisso, Vito intona un motivo sulle parole «Mitiga tu de' miei mali l'orror / Tu che vedi il martirio del mio cor» (es. 4a, bb. 21–5),¹⁷⁴ che fa ritorno in orchestra nel cantabile del primo suo Duetto con Cristina (es. 4b, bb. 106–8), a commentare la provvisoria realizzazione del voto. Da notare in questa circostanza che il richiamo tematico avviene nella tonalità originaria di *re maggiore*, nonostante che la pagina del cantabile di Cristina in cui esso ha luogo sia nella tonalità di *si bemolle maggiore*. Ne consegue l'accostamento immediato di due tonalità distanti, il che potrebbe far pensare di essere in presenza di una di quelle situazioni cui la critica del tempo faceva probabilmente riferimento quando parlò — soprattutto nel recensire *Mala vita* — di «cozzi armonici». Ad ogni modo in questo caso, che tuttavia resta isolato nell'arco dei tre atti, l'«audacia» armonica di Umberto Giordano trova in un tratto distintivo del linguaggio musicale verista (il commento interno orchestrale) una motivazione e, allo stesso tempo, una giustificazione formale.

174 Come si approfondirà nell'ultimo paragrafo, questi versi appena citati sono spia di un linguaggio ancora ampiamente legato alla tradizione melodrammatico-idealizzante dell'Ottocento, dall'effetto antiveristico. Una critica che può essere mossa a molti libretti veristi, i cui autori ignorarono del tutto le più recenti conquiste della poesia letteraria in termini linguistici. Si pensi alla raccolta *Myricae* (1891), che rappresentò una novità assoluta soprattutto per il linguaggio estremamente pertinente alle piccole cose dell'umile realtà oggetto della poetica pascoliana: una «democrazia linguistica» (Contini) che non fece breccia negli autori di libretti veristi.

V
 si re - den - to - re, ab - bi al - fi - ne pie - tà,
 del mio sof - fri - re, fan - mi gua - ri - re,
 fam - mi gua - ri - re, fam - mi gua - ri - re, mi - li - ga
 tu de' miei ma - li l'or - ror! Tu che vedi il mar - ti - rio del mio
 cor, tu che sai ch'io non spe - ro che in te, non mi fa -

pp *affrett.*
cresc. *affrett.*
ff e sten.
ff rall.
in tempo *ppp*
in tempo *ppp*
ff *pp*

Es. 4a. Giordano, *Mala vita*, Il Voto, bb. 11-27

io l'ho so - gna - to; ah! ma chi può a -

-ver pie - tà di me? (con calore) string. molto

Chi vi sal - vas - se sa - preste a -

Prima lui, dopo Id - dio!

- mar? Eb - ben, son

29

Allegro vivo (fuori di sé)

Sei

io!

Allegro vivo

largo

pp

Es. 4b. Giordano, *Mala vita*, Duetto tra Cristina e Vito, atto primo, bb. 95–108

La perorazione orchestrale che chiude la scena del voto ripropone il motivo intonato poco prima dal coro sulle parole «Accogli, o Signore, la preghiera, / Il voto di un misero cor», a commento del sentimento di solidarietà cristiana che muove la folla nel circondare e ba-

ciare Vito, ma anche del sentimento collettivo d'una religiosità concepita come superstizione.

Materiale melodico della stessa scena del voto è impiegato per la costruzione dell'Intermezzo, che risulta collocato in una posizione strategica sia da una prospettiva formale, in quanto esattamente a metà dell'atto centrale, sia da una prospettiva drammaturgico-musicale: nel richiamare i motivi della preghiera di Vito («O Gesù mio d'amor» e «Mitiga tu de' miei mali l'orrore») e di quella dei popolani («Accogli, o Signor»), l'Intermezzo ricorda all'ascoltatore che sui personaggi grava la responsabilità del voto fatto, con conseguente enfattizzazione dell'effetto di forte contrasto drammatico provocato dal successivo Duetto tra Vito e Amalia, che dello stesso voto segnerà l'infrazione. Le scale cromatiche ascendenti e discendenti che caratterizzano le prime battute dello stesso Intermezzo servono alla riproduzione musicale del temporale annunciato al termine del Duetto tra Cristina e Amalia, cui va associato metaforicamente il turbamento che sconvolge l'animo di Vito immediatamente prima della sua decisione di prolungare la relazione con Amalia.

L'ultimo incontro tra Vito e Cristina, nel Finale d'opera, è preceduto da un'introduzione orchestrale che ripropone in versione variata, a comunicare l'avvenuta infrazione del voto, il motivo della preghiera di Vito «O Gesù mio d'amor». Ad essere riproposto è anche un motivo intonato da Cristina nel suo Duetto con Amalia, sul quale vale la pena soffermarsi poiché mostra come in *Mala vita* la tecnica del richiamo tematico in funzione di commento interno sia utilizzata anche per la definizione dei personaggi sul piano affettivo. Nel cantabile del Duetto con Amalia, Cristina intona un motivo sulle parole «Ma quest'amore è l'unica, / L'ultima mia speranza [...]» che è ripreso alla fine dello stesso Duetto e, per l'appunto, prima dell'ultimo incontro con Vito: in entrambe le circostanze la voce del compositore-narratore interno che si cela dietro la melodia orchestrale comunica che il vero sentimento da cui scaturiscono le parole ed i gesti di Cristina è l'opportunità del riscatto sociale offerta dall'amore di Vito. In effetti, a pensarci bene, il 'vero' amore, sia pure peccaminoso, è quello di Vito e Amalia, e alla fine sarà proprio questo a pre-

valere. Cristina è indubbiamente la vittima dell'intera vicenda, ma non è priva di responsabilità nel momento in cui sceglie di sua volontà, sfruttando l'opportunità offerta dal voto, di inserirsi in un meccanismo sociale, la 'mala vita', dal quale esce miseramente sconfitta. La 'mala vita' è il contesto di cui i singoli personaggi fanno parte, e proprio questa dimensione sociologica del melodramma, che risulta enfatizzata dalla musica sia attraverso i richiami tematici sia attraverso le citazioni di tarantelle e canzoni piedigrottesche, risulta fortemente verista.

L'inettitudine di Vito e la supremazia esercitata su di lui da Amalia emergono chiaramente nel loro Duetto proprio in virtù di un commento interno. La perorazione orchestrale che chiude il Duetto (es. 5a, bb. 129–32), e con esso il secondo atto, riprende il tema 'della passione' intonato da Amalia nel tempo di mezzo («No! che non è possibile», nella tonalità di *re maggiore*, es. 5b, bb. 102–5) di cui, dopo alcune renitenze, si impossessa anche Vito immediatamente prima dell'*a*2 («Ah! Chi può resistere!», nella tonalità di *fa maggiore*): nel far proprio il tema di Amalia, Vito ha già trasmesso agli ascoltatori di aver ceduto alla seduzione della donna, ma il fatto che l'orchestra chiude reiterando questo tema nella tonalità di *re maggiore* in cui era stato esposto da Amalia, comunica la supremazia della donna sull'uomo. Lo stesso motivo è intonato da Vito anche nel suo ultimo incontro con Cristina, sulle parole «Ma ho qui certe catene / Che infrangere non so» (es. 5c, bb. 44–8), a conferma del vincolo che lo lega ad Amalia. Interessanti sono le conseguenze che si registrano a livello tonale, ancora una volta collegabili alla ripresa di un motivo esposto precedentemente, ora presentato nella tonalità di *mi bemolle maggiore* in cui risolve un accordo di settima di dominante in *do maggiore*: il passaggio immediato dall'una all'altra tonalità è motivato sul piano drammatico dal fatto che in Vito la passione per Amalia ha rimosso completamente l'affetto per Cristina.

AMALIA (corre alla vetrata e chiude le imposte in faccia a Cristina, poi ritornando a Vito e aprendogli le braccia):

VITO

(stringendola freneticamente) Ah! son tua!

Ah! son tuo!

(La tela cade rapidamente)

Sostenuto

sempre ff

Animato

FINE DELL' ATTO II.

Es. 5a. Giordano, *Mala vita*, Duetto tra Amalia e Vito, bb. 126–36

(Il suono zingaresco)

A. *no! no! no!*

V. *la - - sciam! la - - sciam! la - - sciam!*

cres. molto

Moderato.

A. *No! che non è pos - si - bi - le an - che al tuo cor, lo*

Moderato.

sf pp

A. *so, tormen - to è la - fre - ne ti - ca febbre che mi bru..*

cres. molto

cres. molto col canto

A. *- ciò... Ah!... t'a - - mo, io t'a - - mo, la tue ca - rezze io*

sf pp

Es. 5b. Giordano, *Mala vita*, Duetto tra Amalia e Vito, bb. 99–107

*Lo stesso tempo
con espressione* 157

ti vo - gliu be - ne,

m'a - gi.ta per te l'an - ti.co af - fet -

- to; ma ho qui cer - te co -

- te - ne che in - fran.ge - re non so.... Sii buo.na...a tan.te

Es. 5c. Giordano, *Mala vita*, Duetto tra Cristina e Vito, atto terzo, bb. 37–49

Dall'analisi svolta fin qui si può dedurre che in *Mala vita*, attraverso i due procedimenti formali della citazione di forme popolari e del commento interno orchestrale condivisi con *Cavalleria rusticana*, trova piena realizzazione musicale un'azione che per certi aspetti ri-

sulta maggiormente verista di quella inscenata dal melodramma di Mascagni. Qui, per alcune esigenze poetiche già discusse — e tuttavia riconducibili al Verga drammaturgo e non ai librettisti — aveva trovato realizzazione scenica una vicenda fondata su affetti «genericamente umani». E questa è stata una delle principali critiche mosse da Carl Dahlhaus al verismo musicale di *Cavalleria rusticana*:

L'opera reprime le motivazioni sociali e gli spunti di critica sociale del dramma: in Verga Lola sposa Alfio perché è ricco e non Turiddu, che è povero, e la delazione di Santuzza non è una reazione spontanea, bensì la vendetta lucidamente calcolata di una donna che sa di essere stata solo lo strumento di un amore simulato, con cui Turiddu ha provocato la gelosia di Lola; nel libretto, il meccanismo drammaturgico si fonda su affetti astratti, «genericamente umani», estrapolati da qualsiasi contesto sociale motivante.¹⁷⁵

I vari Turiddu, Santuzza, Alfio e Lola appaiono come dei personaggi mitici che incarnano affetti idealizzati (rispettivamente l'amore sensuale, la gelosia, la vendetta e la seduzione) e tipi universali fino alle estreme conseguenze. Vito, di contro, non è capace di reggere il peso morale e sociale del voto fatto, e travolto dalla passione di Amalia lo infrange. In un contesto sociale basso l'atteggiamento di Vito, come quello di Cristina o Amalia, può risultare più realistico della solidità morale dei personaggi verghiani e, al contempo, è spia di un mancato trattamento idealizzante sul piano affettivo. Essendo *Mala vita* un'opera verista ciò avrebbe dovuto rappresentare un pregio, tuttavia — come oramai sappiamo — per la critica coeva non fu così. Ma prima di intavolare una discussione che tenga conto della ricezione critica di questo melodramma a partire dalla sua specificità estetica, si deve far ritorno alla musica per osservarne ancora un aspetto.

Un ulteriore punto critico indicato da Dahlhaus riguardo al verismo di *Cavalleria rusticana* è stato il seguente: «Invece di conglobare nell'opera una 'realtà musicale' — il folklore siciliano, o quantomeno la sua parvenza estetica —, Mascagni utilizzò la 'musica di scena' per controbilanciare coi pezzi di forma chiusa lo scoppio dell'aria

175 DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, p. 97.

d'urlo', l'esplosione 'naturalistico' degli affetti nei momenti di catastrofe». ¹⁷⁶ La stessa critica può essere mossa anche al melodramma di Umberto Giordano? Oppure *Mala vita* «congloba» il folclore musicale napoletano, o almeno ne propone una sua «parvenza estetica»? L'analisi della partitura fa propendere per quest'ultima ipotesi. Certo, a discolpa di Mascagni va detto che, al momento della composizione del suo melodramma, egli non aveva avuto alcun contatto con la «realità siciliana» musicale e non. Viceversa Umberto Giordano, che si era formato presso il Conservatorio San Pietro a Majella, conosceva bene la realtà musicale napoletana, e quando Edoardo Sonzogno gli commissionò un melodramma nel nuovo stile verista affermato da *Cavalleria rusticana*, egli sfruttò questa competenza nel musicare il soggetto digiacomiano. Poco sopra è stato detto che lo spirito della festa di Piedigrotta è fatto rivivere nel dramma personale di Vito e Cristina. Ma cosa accade in termini musicali? Consideriamo il terzo atto, quello in cui l'ambiente è elevato a personaggio protagonista. Esso è aperto da una serenata che Vito canta mentre nella piazza, all'esterno di una taverna, un gruppo di uomini pratica la morra, un tipico gioco napoletano. La «Canzon d'amor» presenta alcuni tratti tipici della tradizione musicale napoletana. Costruita sulla scala discendente di *fa maggiore*, la frase musicale principale di questo brano (es. 6, bb. 13–7) è composta da una semifrase iniziale di due battute che, sorprendentemente, anticipa di sei anni l'*incipit* della canzone napoletana più famosa di sempre, *'O sole mio* (1898). ¹⁷⁷ Nella linea melodica della semifrase conseguente, sempre di due battute, si registra la presenza sia del sesto grado abbassato *re bemolle* sia del quarto grado aumentato *si bequadro*. Si tratta di due alterazioni che ricorrono molto frequentemente nella melodia delle canzoni napoletane, la prima quale riflesso melodico dell'accordo di sesta napoletana, la seconda quale connotazione modale di tipo lidio. Poste ai lati della dominante, esse producono una successione semito-

¹⁷⁶ DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, p. 98.

¹⁷⁷ Questa somiglianza appare interessante anche come spia dei legami esistenti tra tradizione colta e popolare. Bisogna anche aggiungere che il verismo musicale permise di conferire, forse per la prima volta, visibilità scenica alla tradizione della canzone napoletana.

nale discendente che suona molto caratteristica. La sesta napoletana, poi, caratterizza per intero il successivo periodo della Canzone che fa da 'ponte' tra il motivo iniziale e la sua ripresa.

128 **Moderato**

VITO (alzandosi)

Canzon d'a mor

TEN. *f* (parlate)

Quattrol! set_tel cinque!

BASSI *f* (parlate)

Set_tel no_vel cinque!

1 Moderato

fff *pp* *mf*

che l'a la d'or

quattrol die_cil no_vel

cinqe! no_vel die_cil

fff

Es. 6. Giordano, *Mala vita*, Canzone di Vito, bb. 12-7

Segue la Tarantella, in questo momento del dramma utile a riprodurre il clima di allegria che coinvolge il popolino napoletano alla vi-

gilia della festa e — come già osservato — ad enfatizzare per contrasto la tragedia vissuta da Cristina nel suo isolamento sentimentale e sociale. Molto caratteristico è l'inizio di questo brano, aperto su un'insistita alternanza di quinto e quarto grado aumentato. Inoltre, come rilevato da Matteo Sansone, formalmente questa Tarantella si collega in modo diretto a quella famosissima contenuta nel terzo atto della commedia per musica *La festa di Piedigrotta* di Luigi Ricci (1852), «Viene ccà non fa cchiù Zeza».¹⁷⁸

Il terzo atto di *Mala vita*, in effetti, riproduce uno schema analogo al terzo atto dell'opera di Ricci, entrambi contenenti una 'canzone nova' oltre alla tarantella. Il testo della 'canzone nova' del melodramma di Umberto Giordano fu scritto da Salvatore Di Giacomo quale personale contributo al libretto di Nicola Daspuro. Questo brano dialettale, che sarà ripreso dal coro come sfondo musicale alla scena finale, espone tutto il rozzo materialismo che contrassegna la cultura bassamente godereccia del popolino napoletano: «Ce sta / Ce sta nu mutto ca dice accussì: / C'ò bere e 'o mangià / È 'o meglio ca ce sta! / Chi sa / Taverna a l'ato munno si nce n'è, / Si ce vedimmo là / Amice mieie, / Chi sa... / Chi sa!». Musicalmente esso è privo di connotazioni 'tipiche', tuttavia appare interessante rilevare la struttura formale in strofa e ritornello, con la ripresa di quest'ultimo affidata al coro: Umberto Giordano riprodusse in questo modo il cosiddetto «modulo Piedigrotta», adottato da molteplici canzoni piedigrottesche per l'esecuzione delle quali, oltre al cantante solista, era previsto l'intervento del coro quale espressione canora della folla festante.

A mio avviso la napoletanità del linguaggio musicale che affiora in alcuni momenti di *Mala vita* fu il risultato di una particolare esigenza, quella di forgiare un idioma appropriato per ben figurare alle prese con un soggetto rappresentativo, nello scenario dell'opera italiana, della tendenza più 'alla moda'. Nel «popolare ricreato» da Umberto Giordano non è infatti ravvisabile alcuna implicazione di natura sociale o ideologica, e il folclore costituisce semplicemente un

178 Per uno studio approfondito su *Mala vita* cfr. SANSONE, *Mala vita*, pp. 381–400.

«carattere funzionale al dramma».¹⁷⁹ Ciò, congiuntamente al realistico trattamento affettivo dei personaggi discusso sopra, conferì a *Mala vita* una veste stilistica che provocò nella critica coeva le reazioni che oramai conosciamo bene. Come ha concluso il suo studio Matteo Sansone, *Mala vita* fu un'opera «troppo vera per essere buona».¹⁸⁰ E se la ragione del 'fiasco' napoletano alla prima rappresentazione del San Carlo (ventisei aprile 1892) può essere individuata nella comprensibile reazione di un pubblico conservatore che si sentiva oltraggiato dalla messinscena di un simile soggetto nel teatro più prestigioso della sua città, proprio nel periodo in cui la stessa era alle prese con lo sventramento finalizzato al risanamento ambientale e sociale, allora l'insuccesso che *Mala vita* registrò a livello nazionale deve necessariamente trovare una spiegazione diversa. Qui di seguito leggiamo la recensione alla prima assoluta di *Mala vita* (Roma, Teatro Argentina, ventuno febbraio 1892), comparsa sulla «Gazzetta Musicale di Milano» a firma di Ippolito Valetta:

Ma veniamo all'opera nuova, avvenimento tanto più importante in quanto che si trattava di giudicare un genere ed un maestro esordiente nell'esperimento della *Mala vita*. Ora senz'altro vi dirò che quanto al genere questa *Mala vita* non credo accenni ad affermare che il genere stesso avrà lunga vita. Il tentativo di un realismo che vuol essere moderno è spinto ai limiti del volgare e dell'antiestetico: con tutta la buona volontà il Daspuro librettista non ha potuto dare alla *Mala vita* quell'ambiente elastico, diciamo così, nel quale si muove da tanti anni la *Signora delle Camelie*. Qui siamo e restiamo nel putrido, o per vizio o per carattere e per disgrazia non c'è una persona sola tra quelle figure sceniche che non muova assolutamente a schifo: nessun'arte può nobilitare la depravazione più profonda svelata alla ribalta nella più crudele realtà. E certo senza essere puritani, c'è da torcere il viso, da lasciare intanto le signorine a casa, e da meravigliarsi che non si sia potuto mitigare la prima sera l'indecenza assoluta del finale secondo.

179 Per l'osmosi tra folclore e opera dell'Ottocento cfr. A. ROSTAGNO, *Folklore e folklorismo nel primo Novecento: la posizione di Pilati*, in Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli tra le due guerre, a cura di R. Di Benedetto, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2007, pp. 173–218, in particolare pp. 185–6.

180 SANSONE, *Mala vita*, pp. 381–400: 394.

Naturalmente nel dramma parlato su certe angolosità si può tirare un velo, qui una coltre non basterebbe.¹⁸¹

A questa recensione, che rappresenta uno degli attacchi più duri al verismo musicale, è direttamente collegato l'articolo intitolato *Verismo?...* che Vito Fedeli pubblicò sul numero successivo della stessa rivista di Ricordi:

Il solerte corrispondente da Roma, nel numero scorso, ha già informato i lettori di un'opera nuova di un giovane maestro napoletano [...]. Non entro in merito della musica. Si è detto che l'autore ha voluto scrivere un'opera *verista*, trasportando sulle tavole del palcoscenico tutto ciò che di più abietto e di più lurido si svolge comunemente fra la classe infima del popolino napoletano. Senza atteggiarci a difensori della morale e della decenza, possiamo domandarci: la nuova scuola, per manifestarsi, ha propriamente bisogno di ricorrere a tal genere di verismo, ad argomenti drammatici di un realismo urtante contro ogni principio di estetica e di sano intendimento di arte? La missione della musica non è certamente quella di mettere in mostra ciò che nella nostra società almeno dovremmo nascondere, e di cui, da popoli civili quali ci vantiamo, dovremmo vergognarci. L'arte musicale più di tutte le altre è atta a sollevare le menti, a ingentilire i cuori e a migliorare i costumi; essa può e deve migliorare gli animi valendosi anche di coefficienti estranei; ma non deve essere prostituita vilmente per esporci dei quadri nauseanti, insulsi, privi di intendimenti concreti, logici, plausibili, e tutt'altro che rispondenti alle tradizioni del teatro italiano. Sarebbe preferibile, in tal caso, trasportare sui nostri principali teatri le compagnie offembachiane e simili ... e dichiarare già morta e sepolta l'opera lirica.¹⁸²

In quanto elemento estetico più superficiale ed evidente, la volgarità del soggetto fu inevitabilmente il bersaglio critico preferito. Tuttavia, quest'ultima citazione tocca un nodo essenziale della questione: se la musica doveva compiere una sorta di 'missione civica', in questo senso il melodramma di Giordano fallì completamente.¹⁸³ In altre parole, il crudo realismo di *Mala vita* fu spia dell'assenza di ogni

181 VALETTA, *Corrispondenze*, pp. 145–6: 145.

182 FEDELI, *Verismo?...*, pp. 150–1: 151.

183 Per il significato di funzione 'civica' della musica si rinvia al paragrafo 2. della prima parte.

forma di idealizzazione. Come visto nella prima parte del libro, *Musica ideale* è intitolato un articolo del 1887 di Amintore Galli che aveva affrontato la questione della modalità d'impiego in musica della categoria del vero indicando, a tal fine, proprio il «connubio di realismo e idealismo» quale condizione imprescindibile:

E questo è senza dubbio il fine ultimo della musica, sovrana ispiratrice d'amore, strumento civile e sociale a niuno secondo. E poiché il bello che ne è dato contemplare non è che un raggio dell'essenza divina [...] così l'ideale per eccellenza cui deve aspirare il poeta dei suoni, della parola, del disegno, è quello che emana dai tipi assoluti da noi istintivamente intuiti nelle nozioni del *vero*, del *bello* e del *bene* — triade eterna che assicura la palma dell'immortalità a quell'opera d'arte che da essa si inspira e ad essa si rivolge, siccome oggetto ideale della ideale natura.¹⁸⁴

In quanto stridente infrazione a questa norma estetica, negli stessi anni *Mala vita* fu percepita come una vera e propria provocazione, comportante un alto fattore di contrasto ed opposizione sociale a causa di un realismo sfuggito a qualsiasi processo idealizzante. Implicita conferma di ciò è rintracciabile nelle parole di Roberto Bracco, il critico che recensì *Mala vita* per il «Corriere di Napoli»:

Giordano ha voluto essere, ed è stato, scrupolosamente fedele al fatto, all'ambiente e non ha nobilitato né l'uno né l'altro [...]. Il colore locale — evidentemente — era la sua maggiore preoccupazione. E io ricordai iersera il bonario sorriso d'incredulità con cui il giovane musicista mi ripetette, una volta, alcune parole d'un articolo mio, le quali facevano eco a un giudizio di Johannes Weber ed erano, su per giù, queste: «il colore locale si ottiene, al più al più, effimeramente, introducendo nella musica ritmi o modulazioni o suoni d'istrumenti o addirittura brani di canzoni popolari di questo o quel paese». Ebbene, Umberto Giordano non altrimenti ha ottenuto né altrimenti poteva ottenere il colore locale. [...] Il colore locale, c'è, ma l'orecchio è troppo spesso investito da ritmi, da modulazioni, da ondulazioni melodiche, da frasi, cui l'abitudine nega gli onori della teatralità artistica. [...] Il maestro non ha voluto concepire la musica indipendentemente dalla popolarità del dramma: — e il dramma, che ha perduto l'impor-

184 GALLI, *Musica ideale*, pp. 61-2: 62.

tanza sostanziale del verismo, ha trovato nella musica, insieme col colore della passione, la volgarità e la pochezza plebee.¹⁸⁵

Se la fedeltà della musica così come dell'azione al folclore napoletano non pagò in termini di successo, tanto di critica quanto di pubblico, si possono facilmente intuire sia il motivo della rivisitazione cui fu sottoposta *Mala vita* sia la modalità di rielaborazione attuata da Giordano. Nella nuova versione (data in prima rappresentazione il dieci novembre 1897 al Teatro Lirico di Milano), il «crudo realismo» fu mitigato al punto da risultare del tutto deturpato. La scena fu spostata dal popolare quartiere di Basso Porto ad un'area residenziale sulle colline sovrastanti Napoli. Il postribolo fu eliminato, e Cristina non fu più una 'donna perduta' ma una normale fanciulla che aveva subito alcune delusioni amorose. Di conseguenza, sia il voto di Vito sia il Duetto tra Cristina e Amalia persero gran parte della loro consistenza drammatica. Il personaggio di gran lunga più caratteristico, Annetiello, fu scartato. Finanche il titolo fu modificato in *Il voto*, a suggerire il cambiamento di prospettiva drammatica dalla veristica dimensione collettiva e di tipo sociologico a quella astrattamente affettiva e *larmoyant* (non potendo sopportare l'ennesima sconfitta amorosa, la 'nuova' Cristina si suicida gettandosi nel fiume, così ripercorrendo la strada di tante altre eroine del tempo).

Il fatto che *Cavalleria rusticana* e *Mala vita*, due melodrammi per molti aspetti simili, suscitavano reazioni critiche così contrastanti impone di concludere che la discrepanza di giudizio fu causata da qualche fattore di differenziazione molto specifico. Alla luce delle analisi qui svolte, e di quella che è risultata essere la concezione estetica fondamentalmente idealistica dominante in Italia ancora sul finire dell'Ottocento (si ricordino gli articoli di Francesco De Sanctis sul realismo zoliano e quelli di Amintore Galli sul verismo musicale di *Carmen*), questo fattore distintivo dev'essere necessariamente individuato nella dose di idealismo che, a differenza di *Mala vita*, *Cavalleria rusticana* consentiva di percepire tanto sul piano dell'azione (il dramma «genericamente umano» voluto da Verga per la versione teatrale) quanto su quello della sua musicalizzazione (l'assenza di una

185 BRACCO, "Mala vita" al San Carlo, p. 3.

specifica «realità musicale siciliana»). In definitiva, *Mala vita* inscenava uno di quei soggetti di «crudo realismo» che alla critica non sembrò essere sottoposto ad alcuna «trasfigurazione idealizzante»: i protagonisti di questo melodramma apparvero quali spregevoli figure del popolino, il cui trattamento poetico aveva volutamente evitato ogni processo eroicizzante o romantizzante al fine di salvaguardarne la scrupolosa fedeltà di riproduzione. Come sarebbe accaduto nella realtà quotidiana, anche sulla scena essi erano incapaci di realizzare nobili gesti, e il voto del protagonista di riscattare, sposandola, una prostituta, restò miseramente irrealizzato a causa della sua meschinità spirituale. Sulla 'nobile scena' dei teatri lirici italiani una rappresentazione così oltraggiosa non poteva essere tollerata. Viceversa, come già rilevato, i protagonisti di *Cavalleria rusticana* impersonavano tutti passioni universali, incarnate in maniera incondizionata, il che li rendeva dei personaggi in grado di elevarsi dal contesto popolare d'appartenenza.

Alla luce di queste osservazioni sulle prime due opere veriste (*Mala vita* precede *La Tilda* e *Pagliacci* rispettivamente di due e tre mesi), si rendono necessarie alcune considerazioni su quello che deve essere l'atteggiamento dello studioso contemporaneo nei riguardi del verismo musicale. Se la riluttanza di Umberto Giordano a «concepire la musica indipendentemente dalla volgarità plebea dell'azione» fu considerata come un difetto dalla critica coeva al punto da indurre l'autore di *Mala vita* ad una rivisitazione finalizzata al riorientamento del crudo realismo della vicenda, e se la stessa capacità di «conglobare una realtà musicale» specifica è ritenuta dalla moderna musicologia quale *conditio sine qua non* del verismo musicale,¹⁸⁶ allora appare in tutta la sua evidenza la discrepanza tra le concrete premesse poetiche ed estetiche di cui a fine Ottocento si alimentò questo tipo operistico e le attuali esigenze interpretative — volte all'individuazione di connotati che con quelle stesse premesse appaiono in palese contraddizione. Inoltre, se il tipo di verismo musicale sancito da *Cavalleria rusticana* fu l'unico accettabile in quanto l'unico legittimato dall'unanime consenso di critica e pubblico, e se ad un esame attuale

186 DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, p. 98.

questo tipo risulta una tendenza ambigua per la compresenza al suo interno di caratteri tanto realistici quanto idealistici, allora trova conferma la conclusione cui è pervenuto, a partire da simili premesse, Carl Dahlhaus: «Il realismo musicale del XIX secolo è un ‘tipo ideale’ in cui rientrano in vario grado svariati stili concreti, che presentano combinazioni sempre diverse dei connotati tipici del realismo: e sarà difficile vederlo concretato in singole opere che esibiscano tutti gl’ingredienti costitutivi».¹⁸⁷ Occorrerà, quindi, stabilire se nelle opere veriste le costanti risultano essere più numerose e vincolanti delle differenze.¹⁸⁸

Ma prima di proseguire con lo studio di questi melodrammi, per un’esigenza di completezza analitica ci si deve ora soffermare su altri aspetti del linguaggio musicale di *Mala vita*. Innanzitutto, trova qui conferma una particolare tendenza già rilevata in *Cavalleria rusticana* sul piano della vocalità, consistente nell’impiego di quello stile canoro che la critica del tempo definì «melo-pea»: nelle sezioni recitative, nel dialogo tra i personaggi, ma anche nelle sezioni ariose in coincidenza con dichiarazioni drammaticamente rilevanti, la linea melodica del canto sembra voler riprodurre l’inflessione prosodica del parlato, spesso facendo ricorso ad un massiccio impiego di note ribattute.¹⁸⁹ Emblematica in tal senso è la scena del voto, interamente caratterizzata dal canto arioso sia di Vito sia del coro, ma chiusa dal parlato di Vito sul vuoto orchestrale in coincidenza con uno dei passaggi centrali dell’azione, ossia la pronuncia del voto (anche l’indicazione di dascalica, «senza rigore di tempo», pare voler suggerire l’inflessione parlata). Evidente la somiglianza stilistica di questa scena con una di *Cavalleria rusticana* di analogo peso drammatico, quella in cui Santuzza maledice Turiddu («A te la mala Pasqua / Spergiuro!»).

187 DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, pp. 99–100.

188 Tale verifica sarà realizzata nel paragrafo di sintesi di queste singole analisi, l’ultimo di questa seconda parte.

189 Molteplici i punti che fanno registrare un canto di tipo melopeico: la scena iniziale, in cui Nunzia e il coro tentano di stabilire la fonte dell’urlo udito in apertura; il dialogo delle scene iniziali dei duetti, come quello tra Vito e Amalia, quando il primo recita «Ti prego di lasciarmela in pace» e la seconda replica riprendendo le ultime parole di Vito e riproducendone, quasi a ‘farne il verso’, l’intonazione; l’intervento di Amalia nel terzetto finale con Vito e Cristina.

Quanto alla tonalità, va detto che non si registrano nessi tra procedimenti particolari come, ad esempio, l'accostamento immediato di aree tonali distanti da una parte e le tendenze realistiche dell'azione dall'altra. Ad eccezione del caso già segnalato del commento orchestrale che si ascolta al termine del cantabile di Vito nel Duetto con Cristina, oppure delle citazioni di forme popolari che, svolgendo un ruolo d'interpunzione rispetto all'azione principale, detengono un'autonomia anche di tipo musicale. Analogamente a ciò che avviene in *Cavalleria rusticana* al momento dell'alleluia, l'ingresso di Annetiello seguente alla scena del voto fa registrare un netto cambiamento di atmosfera drammatica cui si connette, anche in virtù della luminosa tonalità di *mi maggiore* che il suo canto introduce, un deciso cambiamento del registro musicale.¹⁹⁰

Come si vedrà poco oltre nel discutere la conformazione dei duetti, sul piano dell'armonia la loro articolazione appare regolare; anzi, il legame armonico delle singole sezioni è spesso rafforzato da rapporti di parentela tonale (dominante/sottodominante o relativa maggiore/minore). Anche in *Mala vita* si registra un massiccio impiego di accordi di settima diminuita, cadenze d'inganno o passaggi cromatici in coincidenza dei momenti di incertezza drammatica.¹⁹¹ Si tratta chiaramente di espedienti usuali nel teatro d'opera dei quali, tuttavia, nei melodrammi veristi si registra un uso eccessivo, questo sì collegabile alle tendenze realistiche dell'azione per via delle molteplici situazioni d'instabilità drammatica previste dai libretti. Probabilmente fu proprio questo ricorso costante alla sospensione armonica a provocare le note accuse di dissoluzione del linguaggio tonale mosse ai danni dello stile verista.

190 Come già osservato, al personaggio di Annetiello è associata una sfera culturale di tipo edonistico, coincidente con l'aspetto profano del rito di Piedigrotta.

191 Qui di seguito sono indicati solo alcuni di questi momenti, quelli più significativi: l'accordo di settima diminuita che si sente all'inizio sulle urla interne di Vito; l'instabilità tonale sui successivi interrogativi del coro circa la fonte delle urla; le cadenze d'inganno che traducono il momento di incertezza provocata sul piano drammatico dalla cattiva salute di Vito; l'accordo di settima maggiore che si sente alla fine del voto fatto da Vito, a comunicarne musicalmente l'impossibilità di realizzazione.

Come avviene in *Cavalleria rusticana*, il confronto dialogico tra i personaggi di *Mala vita* prende corpo nei tre duetti collocati al centro del dramma (con le scene corali poste alle due estremità, quella del voto all'inizio e quella della festa di Piedigrotta alla fine). Quanto alla loro articolazione formale, essi presentano una costruzione rispettosa della tradizionale struttura di questo numero. I duetti d'amore, quelli che vedono Vito protagonista prima con Cristina e poi con Amalia, terminano con un classico *a2* (cfr. tabella 6 per il Duetto tra Vito e Amalia).¹⁹²

192 Nel duetto-terzetto finale tra Vito, Cristina e Amalia, l'intervento di quest'ultimo personaggio in funzione di tempo di mezzo ricorda da vicino quello realizzato da Lola in *Cavalleria rusticana* tramite il suo Stornello. La somiglianza si registra non tanto in una prospettiva di forma musicale, quanto piuttosto per la sua funzione turbativa sul piano drammatico.

Tabella 6. *Mala vita*, struttura formale del Duetto tra Vito e Amalia

Sezioni / Numeri	Lunghezza (bb.)	Tonalità	Tempo	Motivi	Scrittura melodica	Metro poetico
(Scena) «Amalia! Amalia!»	17	Cromatismo	Allegro		Parlante	Polimetria
(Tempo d'attacco) «Ebben non ti nego»	31	<i>re minore</i>	Andante	Amalia («Io piango ...»)	Arioso	Endecas. e settenari
(Cantabile Amalia/ Vito) «E a me, a me»	35	<i>mi bem. magg</i> <i>fa minore</i>	Andantino Più mosso		Arioso	Settenari
(Tempo di mezzo) «Taci! ah! taci!»	33	Diverse, <i>re magg., fa magg.</i>	Allegro Moderato	Passione Amalia	Arioso	Endecas. e settenari
A2 «Ah! io t'amo tanto»	13 +	<i>re magg.</i> , cromatismo	Moderato		Arioso	Settenari
	8 (Perorazione)	<i>re maggiore</i>	Sostenuto	Passione Amalia	Orchestra	

Infine, l'ultima scena consente di realizzare alcune interessanti osservazioni conclusive. Il canto finale di Cristina è rivolto allo stesso Crocifisso presso il quale Vito aveva fatto promessa di voto. Si tratta di un momento dall'alto valore simbolico, ma anche di profondo verismo. Il motivo melodico dell'appassionato canto della donna, sulla frase «No, non l'hai voluto!», è riproposto come perorazione orchestrale finale in coincidenza col suo ritorno al postribolo. Il richiamo tematico non è solo finalizzato alla riproposizione di un motivo accattivante e, in prossimità della conclusione, 'strappapplausi', ma detiene un preciso significato drammatico: è un commento interno orchestrale che comunica tutta la superstizione da cui prendono le mosse le azioni e i sentimenti di questi personaggi del popolino. Nell'ottica popolare di Cristina, ma anche in considerazione di quanto è esplicitamente espresso dalle sue parole, è stato il «Redentore» a non permettere il suo riscatto. Questa dimensione religiosa, così enfatizzata, conferma l'idea della coesistenza e sovrapposizione in quest'opera di un duplice livello, il sacro e il profano, che emerge esplicitamente proprio nel Finale. La vicenda di Cristina, il suo stesso nome, sono una metafora della passione di Cristo: Amalia, col suo atteggiamento 'ammaliatore' incarna il personaggio demoniaco (e, non a caso, «demone» la definisce Vito nel loro Duetto: «Ah! Chi può resistere / Un demone sei tu»); Vito Amante, nel suo cedere alla seduzione di Amalia, è il simbolo dell'umanità peccatrice, che condanna Cristo alla croce e Cristina al postribolo.

A tal proposito va però precisato che il demoniaco realizzato dalla coppia Giordano-Daspuro non rientra nella tipologia introdotta nell'opera italiana dalla produzione scapigliata, che giunse fino allo Jago di Boito-Verdi. Antonio Rostagno ha dimostrato come il personaggio demoniaco degli scapigliati agisse in modo irrazionale, per il gusto di un male fine a sé stesso, senza alcuna motivazione, e come questo atteggiamento fosse il riflesso in ambito poetico della delusione dei valori risorgimentali a livello ideologico.¹⁹³ *Mala vita* apporta modifiche

193 Cfr. A. ROSTAGNO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche nell'opera della Scapigliatura*, in *Scapigliatura Fin de Siècle*, a cura di J. Streicher, S. Teramo e R. Travaglini, Ismez, Roma 2004, pp. 209–43; Id., *Gli antenati di Jago*, in *Arte, musica, spettacolo. Annali del Dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze*, Cadmo, Fi-

sostanziali alla «geometria drammatica» dell'opera scapigliata: A, l'elemento malvagio, agisce ora in base ad una precisa motivazione (Amalia è profondamente innamorata di Vito); B, Vito, è sì lo strumento di cui si avvale A per arrecare del male a C, ma non è più l'erede dell'eroe romantico, piuttosto è un debole, un inetto; C, Cristina, colei che subisce la catastrofe, non è più un personaggio angelico, ma ha le sue colpe. Inoltre, Amalia, a differenza di uno Jago verdiano, non presenta alcuna caratterizzazione di tipo metrico-versale, lessicale o musicale. Dietro il suo comportamento, in definitiva, non si cela alcuna ideologia, tanto meno quella della scapigliatura. Il triangolo tipologico che Amalia inscena con Vito e Cristina rinvia piuttosto alla sfera della religiosità, che emerge veristicamente quale tratto connotativo dell'ambiente popolare rappresentato.

Nel Finale il duplice livello drammatico sacro e profano è reso, in termini musicali, sia dal commento interno (la perorazione orchestrale conclusiva) sia dalla 'canzone nova' di Annetiello che si sente sullo sfondo. Quest'ultimo brano, pertanto, non rappresenta solo un momento di colore locale, ma serve proprio a far affiorare sul piano musicale il contrasto delle due dimensioni (bene e male, il giorno e la notte del rito di Piedigrotta, paganesimo e cristianesimo, carnalità e spiritualità, voto e passione sensuale, Amalia e Cristina).

In *Mala vita* — e possiamo così davvero concludere — il verismo musicale non appare quale un semplice 'contenitore' che funge unicamente da sfondo, ma serve a costruire il dramma attraverso un ruolo attivo e drammaturgicamente necessario allo svolgimento dell'azione.

3. Il verismo musicale di Leoncavallo nei *Pagliacci*

Al termine del suo saggio sul Prologo di *Pagliacci*, Rossana Dalmonte ha sostenuto l'assurdità di continuare ad appellare verista il melodramma di Ruggero Leoncavallo, al pari di gran parte della produzione della «giovane scuola»: la varietà e discontinuità di scrit-

tura evidenziate dallo stile letterario e musicale di quello che è comunemente considerato 'il manifesto' del verismo musicale italiano, sono in realtà espressione di un verismo solo apparente. Così la studiosa scrisse in conclusione del suo studio:

Riuscire ad usare, alternativamente e con gusto appropriato, ricordi di recitativo verdiano, la tecnica del leitmotiv, il canto spezzato ed espressivo del melodramma francese e i modi della canzonetta all'italiana è misura di mestiere teatrale ma non di poetica; come nessuno dei temi offerti dal testo viene poi sviluppato nel senso di una proposta originale, ma tutti insieme non sono che lo specchio dei fermenti culturali di cui si compiaceva la media borghesia del tempo, così la musica con le varie formule utilizzate non avanza proposte, non indica una via d'uscita, ma si limita a soddisfare le attese del pubblico benestante, cioè di coloro per i quali l'Ideale s'identificava con lo *status quo*.¹⁹⁴

Il verismo di *Pagliacci*, dunque, sarebbe tale in quanto espressione di uno spaccato della coeva realtà sociale italiana, «la buona società dei frequentatori di grandi teatri».¹⁹⁵ Questa lettura socio-artistica, forse frutto della posizione ideologica della studiosa, oggi potrebbe suscitare qualche riserva. Dopo le disillusioni risorgimentali, infatti, la critica sociale non rappresentò più un interesse per il teatro d'opera italiano, come dimostrato anche dalla contemporanea produzione di Giacomo Puccini: in *Tosca*, ad esempio, il tema politico non presenta alcuna motivazione ideologica, ma è trattato in funzione ambientale, quale sfondo del dramma d'amore vissuto dai protagonisti. Ma al di là di questo, ciò che ai fini del nostro discorso preme evidenziare, è il fatto che Rossana Dalmonte abbia sottolineato l'assenza di una vera poetica verista, sia relativamente a *Pagliacci* sia alla gran parte della produzione della «giovane scuola». Nello stesso saggio, tuttavia, è espresso il rammarico di non poter supportare questa conclusione anche da una prospettiva strettamente musicale, perché — scrive la studiosa — «non sappiamo cosa sia il verismo musicale»:

194 DALMONTE, *Il prologo de «I Pagliacci»*, pp. 105-14: 113.

195 DALMONTE, *Il prologo de «I Pagliacci»*, pp. 105-14: 113.

Il «vero» per Leoncavallo non è la rappresentazione epica di una realtà che da sola parla [...]. Il mondo cupo de *I Malavoglia*, cui fa da sfondo la questione sociale nell'accezione siciliana, è assai distante da questo teatrino di «urli» e di «spasimi» che viene a piantare le tende fra popolani festaioli e chiassosi. Purtroppo la musica non può fornirci precise connotazioni in questo senso perché non sappiamo cosa sia il verismo musicale; possiamo soltanto rilevare che fare affidamento su un formulario di moduli che sanziona binomi a doppio senso del tipo: popolo-canzonetta, festa-scampanio, tragedia-cromatismo, lirismo-canto melodico e simili, indica sì una volontà di pittura realistica, ma non della realtà come la intendeva Verga, bensì della realtà melodrammatica come si era andata formalizzata in un paio di secoli di perfetto accordo fra palcoscenico e pubblico.¹⁹⁶

Alla luce dei risultati conseguiti fino a questo punto della nostra indagine credo sia possibile tentare una verifica anche musicale del verismo di *Pagliacci*, e per questa via integrare gli esiti dell'analisi realizzata da Rossana Dalmonte. Come emerso dalle fonti passate in rassegna nella prima parte del libro, secondo la visione estetica del tempo il concetto di verismo musicale trovava realizzazione nella messinscena di soggetti «drammaticamente veri» e nel ricorso alla categoria del colore locale, quest'ultima resa attraverso la riproduzione di ciò che Amintore Galli denominò «tipi ritmici». Questa concezione risulta confermata dai primi melodrammi veristi che si registrano in ordine cronologico, *Cavalleria rusticana* e *Mala vita* come già visto, ai quali si può ora aggiungere anche *La Tilda* di Francesco Cilea — quest'ultimo melodramma fu dato in prima rappresentazione a Firenze il sette aprile 1892, mentre la prima di *Pagliacci*, data al Teatro Dal Verme di Milano, risale al ventuno maggio dello stesso anno.

In tutti e tre i casi, infatti, siamo in presenza di tragedie socialmente basse e di ambientazione coeva, condite da molteplici brani che citano forme popolari. Siciliane, canzoni napoletane e tarantelle, saltarelli e stornelli, forniscono all'ascoltatore di questi melodrammi una «parvenza estetica» del folclore rispettivamente siciliano, napoletano e laziale. Gli stessi tre melodrammi hanno poi in comune altri tratti del linguaggio musicale, a mio avviso collegabili allo sforzo dei loro com-

196 DALMONTE, *Il prologo de «I Pagliacci»*, pp. 105–14: 110.

positori di dare vita ad una poetica verista: il ricorso a temi di origine vocale utilizzati in funzione di commento interno orchestrale, il parlato o l'urlo nei passaggi centrali dell'azione, la dissoluzione della tonalità nei momenti del dramma di incertezza o parossismo. Ebbene, se da una prospettiva puramente drammatica *Pagliacci* segue la scia tracciata da *Cavalleria rusticana* — si pensi alla natura passionale del dramma, alla sua ambientazione socio-geografica, alla rapidità di sviluppo dell'azione —, per i restanti aspetti di tipo musicale il melodramma di Leoncavallo si discosta dalla coerenza stilistica che la stessa *Cavalleria rusticana*, *Mala vita* e *La Tilda* evidenziano.

Se si pensa ancora alle canzoni di Piedigrotta del melodramma di Umberto Giordano, agli stornelli di quello di Francesco Cilea, o alla stessa Siciliana di *Cavalleria rusticana*, sorprende registrare l'assenza in *Pagliacci* di forme musicali che rinviano ad una specifica realtà musicale. Eppure la vicenda è ambientata a Montalto, un paesino della Calabria, ma in nessun momento dei due atti si percepisce un ritmo, un andamento melodico o un accordo tipico del folclore musicale calabrese. Rilevante è l'esiguità del numero delle forme popolari citate, a rigore riducibili solo alla Ballatella di Nedda — per di più una canzone dal carattere molto poco popolare — ed alla Serenata di Arlecchino — stilisticamente vicina alla Siciliana di Turiddu ma, a differenza di questa, priva di alcuna funzione drammaturgica attiva. L'unico momento di pittura ambientale, tuttavia privo di un vero colore locale, è costituito dalla Scena e Coro delle campane, con l'arrivo di zampognari e paesani parati a festa e il suono dell'oboe interno in qualità di musica di scena.

Certo, l'assenza delle citazioni di forme popolari si spiega col tentativo di Leoncavallo di perseguire il verismo per altra via, cioè nella dialettica tra realtà e finzione; ciò rende la scena unità narrativa, regolata dall'avvicinarsi dei personaggi-attori nella dimensione del teatro nel teatro, laddove in *Cavalleria rusticana* la scansione narrativa è determinata proprio dalla successione dei pezzi chiusi.¹⁹⁷ Tuttavia

197 Su questo aspetto cfr. MICHELE GIRARDI, *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori. Alcuni modelli di «Pagliacci» nel teatro musicale «Fin de siècle»*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, pp. 60–70: 66–7.

l'adozione di un differente principio poetico non cambia la sostanza delle cose, che ci impone di registrare in *Pagliacci* l'assenza dell'applicazione di uno dei criteri emersi in questa ricerca come indispensabili per la definizione del verismo musicale. A differenza di Giordano e Cilea che si mostrarono rispettosi anche in termini drammaturgicomusicali nei confronti del modello sancito da *Cavalleria rusticana*, Leoncavallo intravede in questo stesso modello solo una tendenza di successo cui aderire in modo del tutto personale. E forte della sua formazione e preparazione letteraria egli volle realizzare un'opera verista molto diversa dalle coeve. Come anticipato, l'espedito utilizzato a tal fine fu la tecnica del teatro nel teatro, l'impiego di uomini 'pagliacci' per inscenare l'antitesi tra realtà e finzione: nella dialettica dei piani narrativi innestata dall'inserimento della Commedia nell'opera messa in scena, la vicenda di Canio e Nedda risulta 'vera' — previa l'accettazione delle convenzioni di genere da parte dello spettatore — perché quella 'finta' ha per protagonisti gli omologhi Pagliaccio e Colombina. Questa drammaturgia si riflette ovviamente nella musica, determinando una serie di corrispondenze orizzontali su vasta scala tra i due atti (i Cori di popolani e spettatori che aprono entrambi gli atti, ad esempio) e, al loro interno, tra la vicenda principale e quella della Commedia (il Duetto tra Nedda e Tonio cui corrisponde la Scena comica tra Colombina e Taddeo, oppure il Duetto tra Nedda e Silvio che trova il suo corrispettivo nel Duetto tra Colombina e Arlecchino).¹⁹⁸ Inoltre, come oramai dimostrato da non

198 Per un approfondimento sulle corrispondenze orizzontali tra i due atti e sulla struttura a «scene incapsulate» tipica dell'intero melodramma di Leoncavallo cfr. V. BERNARDONI, *Cantante, uomo, istrione: declinazioni del personaggio in Pagliacci di Leoncavallo*, in «La Fenice prima dell'Opera», 9 2008, Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia, Venezia 2008, pp. 23–34. Come osservato dallo stesso Bernardoni (Id., *Cantante, uomo, istrione*, pp. 23–34: 28 e ss.), la dialettica tra realtà e finzione e la presenza di una «situazione performativa» quale la Commedia rendono *Pagliacci* un'opera particolarmente adatta ad un suo studio attraverso la teoria dei livelli di comunicazione impiegata da Steven Huebner per l'analisi del rapporto tra naturalismo e «supernaturalismo» in quelle opere che evidenziano la presenza di un duplice piano espressivo realistico e fantastico (S. HUEBNER, *Naturalism and supernaturalism in Alfred Bruneau's Le Rêve*, «Cambridge Opera Journal», XI/1 1999, pp. 77–101).

poco tempo, questo stesso impianto drammaturgico costituisce una prova evidente del nesso che va individuato tra la vicenda di *Pagliacci* e specifiche fonti letterarie, anziché con il fatto di sangue realmente avvenuto a Montalto durante gli anni della giovinezza del compositore.¹⁹⁹

L'assenza di colore locale e la conseguente mancanza di un preciso riferimento geografico pregiudicano inevitabilmente qualsiasi tentativo di critica sociale. Il soggetto di *Pagliacci* non è incentrato sulla 'mala vita' dello spaccato di società protagonista della vicenda, tanto meno lascia emergere la religiosità come dimensione spirituale di un singolo o della collettività, bensì reprime ogni motivazione sociale nell'inscenare una vicenda privata e fondata unicamente su affetti astratti: «Mastro don Gesualdo non avrebbe potuto nascere, ad esempio, in un paese della Liguria, mentre invece una qualsiasi generica pittura d'ambiente, tratta dall'attrezzeria di qualsiasi teatro italiano, può fare da sfondo alla vicenda di Canio e Nedda ugualmente generica e poco credibile».²⁰⁰

È inoltre vero che la partitura presenta il ricorso di motivi orchestrali in funzione di commento all'azione, tuttavia sono da rilevare alcune differenze rispetto alla tecnica dei richiami tematici realizzata da Mascagni in *Cavalleria rusticana* e ripresa sia da Giordano sia da Cilea. Quanto alla tipologia dei motivi impiegati da Leoncavallo, in-

199 Dalla lettura degli atti giudiziari del processo conseguente all'assassinio — processo, come risaputo, presieduto da Vincenzo Leoncavallo, padre di Ruggero — si evince che la vittima fu aggredita e accoltellata all'uscita del locale teatro e non, come avviene nell'opera, durante la rappresentazione per mano dell'attore protagonista. Pertanto, le differenze esistenti tra vicenda inscenata e l'avvenimento di cronaca sono funzionali a particolari esigenze drammaturgiche e rinviavano a modelli letterari preesistenti (cfr. M. SANSONE, *The 'Verismo' of Ruggero Leoncavallo: a source study of 'Pagliacci'*, «Music & Letters», LXX/3 1989, pp. 342-62). Proprio per l'esistenza di alcuni modelli di riferimento, poi, il teatro nel teatro di Leoncavallo non sarebbe un'intuizione pre-pirandelliana — come capita di leggere in molta letteratura su *Pagliacci* — ma, tutt'al più, l'inconsapevole applicazione di metodi narrativi tipici della letteratura realistica basati su quei processi di similitudine e analogia che la dialettica dei piani narrativi può attivare (cfr. BERNARDONI, *Cantante, uomo, istrione*, pp. 23-34: 27; NORTROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969).

200 DALMONTE, *Il prologo de «I Pagliacci»*, pp. 105-14: 110.

fatti, è stato utilizzato il termine «leitmotiv»,²⁰¹ sia pure in maniera impropria rispetto alla tecnica wagneriana. Quest'ultima prevede un processo di variazione-sviluppo dei motivi melodici, connesso all'evoluzione drammatica della vicenda, che risulta del tutto assente in *Pagliacci*. A rendere quelli del melodramma di Leoncavallo 'motivi ricorrenti' è il fatto che essi risuonano molteplici volte nel corso dei due atti, ma sempre uguali a sé stessi, mai variati o sviluppati. Il compositore vi fece ricorso, in veste di narratore onnisciente, ogni volta che il significato da essi veicolato era pertinente alla specificità della situazione drammatica in quel momento dell'azione.

L'impiego sistematico degli stessi motivi, e il fatto che ad essi sia associabile una funzione evocativa piuttosto che esplicativa, differenzia la tecnica di Leoncavallo da quella del commento interno orchestrale degli altri compositori veristi. In quest'ultimo caso — come ricorderemo — non si assiste al sistematico ricorso ad un numero limitato di motivi, ma ad un richiamo tematico occasionale dipendente dal risvolto drammatico di un dato passaggio della vicenda che quel tema, rinviando ad un motivo di origine vocale, serve a delucidare drammaturgicamente (si ricordi, ad esempio, il motivo di Santuzza «E stamattina all'alba t'hanno scorto / Presso l'uscio di Lola», che ritorna in orchestra durante il recitativo della stessa Santuzza con Lola dopo le parole «E il Signor vede ogni cosa», *ess. 1a e 1b*).

Oltre al tema più noto di *Pagliacci*, «Ridi Pagliaccio», che è presentato in orchestra durante il Prologo (*bb. 73–9*) e che funge anche da perorazione conclusiva, sono tre i motivi ricorrenti.²⁰² I primi due — a voler utilizzare la terminologia di René Leibowitz — sono il «leitmotiv dell'amore» di Nedda e Silvio (prima esposizione a battute 80–3 del Prologo) e quello «della gelosia» di Canio (prima esposizione dal levare di battuta 90 a battuta 91 del Prologo). A questi motivi bisogna aggiungerne un terzo, associabile al personaggio di Tonio ed alla sua cinica vendetta (prima esposizione a battute 1–7 del primo finale).

201 Cfr. RENÉ LEIBOWITZ, *Storia dell'Opera*, Garzanti, Milano 1966, pp. 314–16.

202 La numerazione delle battute fa riferimento alla versione per canto e pianoforte edita dalla Casa Musicale Sonzogno, edizione critica a cura di Giacomo Zani.

A rigore va detto che nel corso dei due atti anche i motivi di *Pa-gliacci* ricorrono in versione vocale, cantati da quei personaggi cui possono essere associati in virtù del contenuto semantico che veicolano. Il «leitmotiv dell'amore» di Nedda e Silvio è intonato da Nedda nel secondo finale, poco prima di morire, sulle parole «Di quel tuo sdegno è l'amor mio più forte» (es. 7, bb. 208-11):

N.
 quel... tuo sde - gno è l'a - mor
 P.
 - u - ra!
 mio più for - te! Non par - rò! No! A.
 cresc. - f

Es. 7. Leoncavallo, *Pagliacci*, Scena e Duetto finale, bb. 208–15

Il «leitmotiv della gelosia» di Canio è intonato nel finale del primo atto, nel contesto delle frasi «E se in questo momento qui scannata / Non t'ho già, gli è perché pria di lordarla / Nel tuo fetido sangue, o svergognata, / Codesta lama, io vo' il suo nome! Parla!» (es. 8, bb. 67–8):²⁰³

²⁰³ Da questa associazione verbale-musicale possiamo dedurre che il motivo di Canio, più che della sua gelosia, è rappresentativo dell'odio frutto di quella gelosia.

Moderato ($\text{♩} = 84$)
declamato

E se in que - sto mo - men - to qui scan-na-ta non t'ho

83 Moderato ($\text{♩} = 84$)

mf

(snudando il pugnale che ha alla cintola)

già, gli è per-chè pria di lor - dar - la nel tuo

Es. 8. Leoncavallo, *Pagliacci*, Scena IV e finale I, bb. 59–68

Il *leitmotiv* della vendetta di Tonio è intonato poco prima, sempre nel primo finale, sulle parole «Oh, non sai come lieto ne son!» (es. 9, bb. 47–50):

Nellda (volgendosi a Tonio fissandolo con disprezzo)

Bra-vo! Bra-vo il mio To - nio! È quel - lo che pen -

(cintico)

Fo' quel che pos-so!

sempre rall.

marcato

S. -sa - vo! Mi fai schi - fo e ri -

(con intenzione)
T. Ma di far as - sai me - glio non di - spe - ro!

col canto

S. -brez - zo!

(violento)
T. Oh non sai co - me lie - to ne

f largamente
marcato dim.

Mosso e concitato (♩ = 120)
[Canio rientra in scena scavalcando il muro ansante, sciogliendosi la fronte col fazzoletto]

T. son!

[82] Mosso e concitato (♩ = 120)
[concitato senza affrettare a movimento preciso]

p

Es. 9. Leoncavallo, *Pagliacci*, Scena IV e finale I, bb. 41-52

Tuttavia, la presenza di queste versioni vocali non ci consente di identificare la ‘voce’ orchestrale di Leoncavallo con la tecnica del commento interno orchestrale, risultando le differenze rilevate poco sopra maggiormente caratterizzanti.


In *Pagliacci* è inoltre rilevabile l'impiego del 'parlato', in linea con una tendenza della vocalità che, ad eccezione della *Tilda*, appare caratteristica di questa fase iniziale del verismo musicale. Oltre che nei passaggi di recitativo, il declamato affiora nei punti di massima tensione drammatica: nel Duetto finale tra Nedda e Canio, negli interventi dei personaggi secondari e del coro che si registrano nella Scena finale, in quei momenti in cui la rilevanza del messaggio che si sta comunicando impone l'assoluta aderenza della musica alla frase verbale — come avviene nel Prologo quando è dichiarata la poetica del 'distacco' dalle vicende narrate («Le lacrime che noi versiam son false»).

L'analisi dei duetti evidenzia un'assoluta regolarità di strutturazione. Essi sono disposti 'a due a due' con il primo duetto di ciascuna coppia che confluisce direttamente nella scena del duetto successivo, secondo uno schema invalso nell'opera di fine Ottocento caratterizzata dalla presenza di molteplici duetti.²⁰⁴ Un ottimo esempio di regolarità formale è rappresentato dal Duetto 'd'amore' tra Nedda e Silvio, la cui articolazione risulta del tutto tradizionale. Al cantabile di Silvio (proposta), che tenta di convincere Nedda a fuggire con lui, segue il cantabile di Nedda (risposta), che si rifiuta mossa da un sentimento di cattiva premonizione. Alla conseguente obiezione di Silvio che accusa la donna di non amarlo più, cui è possibile attribuire il valore di tempo di mezzo per il risvolto drammatico che determinano le sue parole, segue l'*a2* finale mediante il quale gli amanti dichiarano all'unisono amore vicendevole e l'intento di fuggire insieme. Come risulta anche dallo schema analitico riportato nella tabella 7,²⁰⁵ formalmente i duetti di *Pagliacci* rinviano allo schema tradizionale della solita forma, e anche in questo caso non è possibile individuare infrazioni alla norma in qualche modo collegabili alle tendenze veristiche dell'azione.

204 Cfr. DAVID ROSEN, «*La solita forma*» in *Puccini's Operas*, «Studi pucciniani», III/1 2004, pp. 179–99: 189.

205 Il segno grafico della freccia riportato a metà della prima colonna sta ad indicare che il primo duetto confluisce nel secondo senza soluzione di continuità.

Tabella 7. *Pagliacci*, struttura formale del Duetto tra Nedda e Tonio e del Duetto tra Nedda e Silvio

Sezioni / Numeri	Lunghezza (bb.)	Tonalità	Tempo	Motivi	Scrittura melodica	Metro poetico
(Scena) «Sei là?»	18	Diverse	Andante Andantino Sostenuto		Parlante	Endecas.
(Cantabile Tonio) «So ben che difforme»	7 + 4 + 6	<i>re bem. magg</i> <i>do diesis min.</i> <i>re bem. magg</i>	Cantabile Poco più I Tempo		Arioso	Senari doppi
(Cantabile Nedda) «Hai tempo a ridirmelo»	17	<i>re maggiore</i>	Sostenuto	Cantabile Tonio, Colombina (Commedia)	Arioso	Senari doppi
(Tempo di mezzo) «No! è qui che voglio dirtelo»	58	Diverse, <i>mi minore</i>	Mosso	Vendetta Tonio	Parlante armonico	Settenari
						
(Scena) «Silvio a quest'ora»	51	Diverse <i>mi minore</i> diverse	Andante Andantino Mosso Adagio Andante	Amore Ned./Sil., Tempo di mezzo precedente Duetto	Parlante mel./arm.	Polimetria

Sezioni / Numeri	Lunghezza (bb.)	Tonalità	Tempo	Motivi	Scrittura melodica	Metro poetico
(Cantabile Silvio) «Decidi il mio destin»	40	<i>re bem. magg</i>	Andantino amoroso		Arioso	Endecas. e settenari
(Cantabile Nedda) «Non mi tentar»	68	<i>sol bem., diverse, sol bem., do diesis min., sol bem.</i>	Andantino appass., Un poco meno Tristemente		Arioso	Sett. in rima
(Tempo di mezzo) «No, più non m'ami!»	17	Diverse	Andante mosso	Vendetta Tonio, Amore Ned./Sil.	Parlante armonico	Quinari e settenari
A2 «E allor perché»	53	<i>si bem. magg, diverse re bem. magg</i>	Cantabile appass. Largo	Amore Ned./Sil.	Arioso	Quinari, senari, settenari

Ciò che invece colpisce di questi duetti è l'incessante avvicinarsi di andamenti, ritmi e tonalità sempre differenti. La scrittura armonica evidenzia un chiaro tentativo di scardinamento della tonalità, caratterizzata com'è da passaggi cromatici, enarmonici e da un intenso uso di settime diminuite, principalmente nelle sezioni cinentiche.²⁰⁶ Relativamente a quelli che erano definiti dalla critica del tempo «cozzi armonici», appare interessante l'accostamento immediato di tonalità distanti che si registra, per esempio, nel Duetto tra Nedda e Silvio: al *re bemolle maggiore* del cantabile di Silvio, o al *sol bemolle maggiore* della risposta di Nedda, sono improvvisamente alternate aree cantabili in tonalità molto lontane; oppure, nell'*a2*, il canto di Nedda, «delirante e incalzante sempre» come da indicazione scenografica, passa in maniera immediata dal *la bemolle maggiore* al *do diesis minore* sulle parole «A te mi dono; su me solo impera». Credo non sia infondato sostenere che, in questo come in altri casi, l'«arditezza» armonica vada connessa al parossismo della situazione drammatica, a sua volta collegabile alla natura veristica del soggetto che emerge in quella situazione.

Ciò può essere ricavato anche dall'articolazione della Scena del Duetto finale tra Canio e Nedda («Versa il filtro»), suddivisibile in tre sezioni caratterizzate dal differente andamento e dal diverso trattamento armonico e tonale. I mutamenti che registriamo in questi parametri del linguaggio musicale, in quel momento dell'azione, sono tutti chiaramente dipendenti dal dramma. È il momento della Commedia, e Canio è preda d'uno stato d'animo conflittuale che lo spinge ad agire ora come l'uomo 'reale' ora come il personaggio Paggiaccio. I sentimenti di odio nei confronti della moglie Nedda, e di autocoscienza del proprio essere uomo e non personaggio, originano un'instabilità tonale che si concretizza attraverso passaggi cromatici, l'uso di settime diminuite (spesso in successione cromatica, come nell'Andantino sulle parole di Canio «Ma in tempo! T'accora?», con significativa indicazione scenografica «con intenzione») e, in generale,

206 Nella colonna «tonalità» delle tabelle, non potendo sempre indicare gli innumerevoli cambi tonali, si è reso necessario sintetizzare attraverso la dicitura «diverse».

una sintassi tonale dal ritmo serrato. Di contro, quando è l'attore Pagliaccio ad agire, come nella prima parte dell'Andantino, la musica è caratterizzata da maggiore stabilità tonale (*mi minore*). Di conseguenza, la Scena risulta musicalmente suddivisibile in tre parti (di 14, 32 e 19 battute), rispettivamente coincidenti con i momenti del dramma di realtà (Larghetto affettuoso), finzione (Andantino) e ancora realtà (Andante mosso).

Una scrittura continuamente varia e discontinua, un linguaggio musicale segnato da molteplici inflessioni stilistiche rappresentano, in definitiva, il tentativo messo in atto in *Pagliacci* di concretizzare una perfetta aderenza di musica e dramma. Alla luce delle differenze stilistiche esistenti tra questo melodramma e gli altri veristi, proprio in un simile tentativo va rintracciato il verismo musicale di Ruggero Leoncavallo, perseguito in una totale autonomia espressiva. Autonomia che affiora con maggiore evidenza se si pensa al rifiuto del tratto maggiormente distintivo dello stile musicale verista, la citazione di forme popolari, e al contestuale recupero quale pezzo chiuso dell'aria tradizionale («Vesti la giubba» di Pagliaccio, ad esempio, che in una prospettiva drammaturgico-musicale si presenta quale la più convenzionale delle arie).

4. Il verismo 'scenografico' di *Maruzza*

Tra le opere appartenenti al verismo musicale solo *Cavalleria rusticana* può vantare un successo di critica superiore a quello di *Maruzza*, le «scene liriche popolari in tre atti» composte, parole e musica, dal siciliano Pietro Floridia. Sia pure limitatamente alla «Gazzetta Musicale di Milano» — e sempre con l'eccezione di *Cavalleria rusticana* — *Maruzza* fu l'unico melodramma verista ad essere regolarmente recensito su una rivista musicale fino a più di due anni dalla sua realizzazione. Dalla data della prima veneziana, ventitrè agosto 1894, alla fine del 1896 la «Gazzetta Musicale» si occupò periodicamente di questo melodramma, sempre evidenziandone i pregi e sottolineando la favorevole accoglienza da parte del pubblico. Ciò è bastato a sti-

molare il nostro interesse verso quest'opera e a superare i legittimi sospetti di faziosità avanzabili nei confronti dei critici della rivista di Ricordi, lo stesso editore di *Maruzza*. L'attenzione regolare di questo giornale e le innumerevoli recensioni positive dovettero necessariamente essere motivate da fattori anche d'ordine estetico, oltre che d'interesse editoriale.

La riduzione per canto e pianoforte dell'opera, realizzata dallo stesso Pietro Floridia, è introdotta da una nota dell'autore utile ad illustrare il soggetto inscenato, ma anche finalizzata alla definizione delle proprie intenzioni poetiche. Proprio per il suo interesse relativamente ad un certo modo d'interpretare il verismo sulla scena lirica, questa nota merita d'essere letta per intero nonostante la sua lunghezza:

L'autore del presente lavoro è nato in quella stessa Modica, che egli ha scelto come teatro della sua azione lirica. L'ambiente dunque, ch'egli ha tentato artisticamente riprodurre, è quello che lo ha circondato bambino e che oggi forma la malinconica poesia dei lontani e soavi ricordi d'infanzia. Questa santa poesia, resa ancor più viva dalla idealità musicale, ha egli cercato di trasfondere nel suo lavoro. Pertanto crede, che alcuni tratti caratteristici di quella popolazione (assai differente da altre popolazioni, anche vicinissime) non essendo generalmente noti, abbiano bisogno di qualche spiegazione: e scrive queste poche parole per chi ne sia curioso. L'antica contea di Modica (oggi circondario) posta all'estremo sud della Sicilia, è tutta una contrada di agricoltura e di pastorizia. Il carattere del popolo vi è mite come il clima, ed il fatto di sangue raro assai. Sembra all'autore, che i tratti più caratteristici di quel popolino si trovino in un misto di superstizione e di fatalismo. Popolo religiosissimo, talora sino al feticismo, si esalta soprattutto in querele religiose e feste di santi. In tali occorrenze di festività religiose, si spinge fino al fanatismo, che esprime con gesti vivissimi, con alte grida, talora anche con fischi ed urli, insomma con tutto ciò, che possa fare maggior rumore — ed in questo fracasso religiosamente s'inebbria. D'altro lato la superstizione lo fa credulo della magia, come una superreligione, non sempre opera di spiriti maligni in opposizione di potenze celesti, ma per uno strano connubio di paganesimo e cristianesimo, talora anche con compartecipazione delle potenze celesti. C'è delle persone, che il volgo tiene in conto di *maghi* ed alle quali ricorre, quando è a corto di altri mezzi per raggiungere

uno scopo. Per un malato, ad esempio, c'è il medico, ma non è raro, che qualche parente ricorra in appello al mago, od alla maga. Anche oggi il contadino vi è generalmente poco colto; e questa superstizione, che la religione non è riuscita ad estirpare ne è una grande prova. Soven-
ti un popolano (ma soprattutto un contadino) che affronterebbe con coraggio un serio pericolo, allibisce, trema, perde ogni forza quando crede esser vittima di una malia. Per far la malia i maghi richiedono qualcosa, che sia proprio della persona alla quale si vuol fare, generalmente una ciocca di capelli. Esistono pertanto delle formule di scongiuro, credute atte a menomare ed in certe circostanze a disperdere le influenze della malia: una, la più nota, è questa: Acqua e sale! Scongiuro! Non sia mai! Chi la pronuncia, torce il viso dal lato opposto ove trovasi la persona sospetta di far la malia, tenendo invece verso di questa persona ambe le mani con le dita distese. Non è raro, che l'idea di esser vittima di una malia induce, forse per suggestione, chi se ne crede o sa di esserne vittima a far quello, che gli si vuol far fare per mezzo della malia. Una fanciulla fa far la malia al suo innamorato, perché egli le rimanga fedele, può succedere, che l'innamorato le rimanga fedele soprattutto per l'idea, che non possa svincolarsi, dal momento che gli è stata fatta la malia. Si è detto che il carattere del popolo è mite: si dovrebbe dir mitissimo. Molte delicate questioni, che in altri paesi sarebbero risolte a colpi di coltello, a Modica si risolvono spesso cantando. Due canzoni in tal caso sono maggiormente caratteristiche, la *canzone d'amore* e la *canzone di sdegno*. L'interessato, se non ha buona voce e se non è buon improvvisatore (ed è raro, che non abbia le due qualità insieme) paga da bere a un compagno, che ha le qualità richieste, perché lo surroggi. Poi sceglie alcuni pochi amici, per fare il coro — mentre egli, o colui che ne fa le veci, assume la parte di solista. La piccola comitiva, dopo qualche libazione, piglia la strada ove abita la persona fatta segno alla canzone, si ferma ad una certa distanza della casa di essa, e l'interessato dice ai compagni letteralmente: — Gettiamocela qui! (la canzone). E la intuona, improvvisando le parole con ricchezza di rime e di assonanze, ognuna delle quali finisce su di una nota tenuta lunga. I compagni si mettono in cerchio, tenendo le braccia ognuno sulle spalle del vicino, ma con la testa bassa all'interno del cerchio — e sulla nota tenuta del solista, emettono delle note in accordo, corrispondenti ad unisono, quinta vuota ed ottava. Se la canzone è di amore, queste risposte del coro sono dolcissime: un sussurro carezzevole; se la canzone è di sdegno, esse cascano ordinariamente sulla parola d'insulto dell'improvvisatore; e son emesse in modo sguaiato ed ironico. Finita la prima strofa, so-

lista e coro si appressano maggiormente alla casa, ove abita la persona, per la quale si canta, si ripete la cerimonia come prima, e s'intuona la seconda strofa, alla quale soventi succede la terza, ed anche la quarta. Le vicine ascoltano e commentano, ma senza mostrarsi e senza immischiarsene direttamente. Anche di recente, al sabato sera quando i contadini tornano dalla campagna, l'autore ha potuto udire nella stessa sera e nello stesso quartiere della città parecchie di queste comitive di canzoni — onde è, che ha tentato riprodurne il più fedelmente possibile il carattere della notazione musicale. Molto ci sarebbe ancora da dire: su costumanze affatto locali della mietitura col Rosario e cantando i misteri religiosi; sul battere il grano all'aia con mazzuole di legno e sullo spulare delle spigolatrici; sulle caratteristiche usanze di un fidanzamento di contadini *intrecciando* la sposa; sulle rivalità patronali, ecc., ecc. Sul proposito l'autore ha creduto intercalare qualche nota nel testo del libretto, ma non crede dilungarsi altro. Chi potesse interessarsi alle particolarità speciali di questa, o di altre popolazioni delle differenti contrade della Sicilia, varie come varie furono le razze originarie di colonizzatori o di conquistatori, può consultare gli splendidi libri del prof. Pitre sulle costumanze e sulle tradizioni siciliane; e per quanto più specialmente riguarda l'antica contea di Modica le interessanti monografie del prof. S. A. Guastella, ecc., ecc. Per tutto quanto è relativo all'ambiente, l'autore non ha dunque fatto che rievocare la dolce poesia dei suoi ricordi di fanciullo. Quanto ai caratteri dei suoi personaggi, egli ha tentato renderne alcuni, che gli furono noti, e che ha amorosamente studiati. Egli ha inoltre osservato, come la parola rozza e limitata del contadino mal corrisponda alla intensità del suo sentimento interno. Quelle anime semplici sono poco avvezze alla varietà ed alle continuità delle sensazioni, le quali in esse vibrano con maggior forza che nelle nostre anime di analizzatori o di indifferenti, di increduli o di *balsés*. Cosicché in alcuni punti l'autore ha creduto lasciare alla parola la sua rustica ma toccante semplicità, mentre la musica *sentimento interno* può esprimere quello, che la parola non riesce a dire; formando così una contraddizione, che, per chi ben vi rifletta, non è che apparente.

Anche nella valutazione critica coeva *Maruzza* fu un'opera verista, ma ciò che sorprende in questa sorta di 'introduzione all'ascolto' realizzata dall'autore è l'assenza di ogni riferimento al verismo o alla categoria del vero. Sembra quasi che Pietro Floridia avesse voluto prendere le distanze, se non da un'intera corrente melodrammatica, al-

meno da certi suoi esiti. Nel Prologo di *Pagliacci* Leoncavallo aveva dichiarato di scrivere «per gli uomini», e pertanto di ispirarsi al «vero» riproducendo «del dolor gli spasimi, urli di rabbia e risa ciniche». Questo modo esasperato di intendere il verismo nel teatro musicale, che il parossismo di *Pagliacci* o la volgarità «plebea» di *Mala vita* tradussero in termini concreti, a causa delle reazioni polemiche che provocò indusse molto probabilmente altri musicisti ad un atteggiamento di maggiore moderazione una volta alle prese con una tipologia di soggetti al centro dell'attenzione di pubblico e critica. In un paradosso come si vedrà solo apparente, nell'introduzione di Floridia non si registra il termine «vero» — o suoi derivati — mentre molteplici sono i rinvii alla sfera dell'idealismo: la «poesia del ricordo», già di per sé chiara allusione ad un processo creativo idealizzante, è «resa ancor più viva dall'idealità della musica», e se «alla parola è lasciata la sua rustica semplicità», alla musica, «sentimento interno», il compito di «esprimere quello che la parola non riesce a dire».

Il verismo di *Maruzza* è puramente di facciata. Sebbene rigoroso nella precisa ricostruzione delle «costumanze locali» ad opera dell'autore, esso non costituisce il fine del suo interesse creativo. Appare, invece, quale un 'contenitore' in cui trova realizzazione una vicenda di tutt'altra natura. La tragedia finale di Maruzza e Giorgio, del loro amore impossibile che trova nel suicidio l'unica forma di realizzazione, è la messinscena di una concezione tristaniana e wagneriana dell'amore, non naturalistica. Finanche la «malia», elemento indubbiamente veristico sul quale si sofferma a lungo l'attenzione di Pietro Floridia, è un fattore funzionale solo all'esito della vicenda, servendo a giustificare il legame ossessivo dei due giovani innamorati, proprio come il filtro amoroso serve a giustificare quello fra Tristano e Isotta. Del resto, Floridia fu un compositore di formazione wagneriana, e wagneriano fu valutato il suo stile musicale dalla maggior parte dei critici che recensirono *Maruzza*: «Come accade sovente, qualcuno ha potuto tacciare Floridia di wagnerismo; chi per muovergli colpa e chi per dirgli essere ancora troppo lontano dal suo maestro. Noi crediamo che l'influenza di Wagner nella musica di Floridia si scopra

puramente e semplicemente nella struttura, nella forma, in poche parole, nell'architettura musicale, al pari che si scopre in tante altre opere di insigni autori i quali sono rimasti soltanto sé stessi».²⁰⁷ Oppure:

I wagneristi, constatando il successo di questo lavoro, si compiacciono dicendolo il frutto di uno studioso del grande di Lipsia; e gridano su tutti i toni che la riforma musicale è compiuta e che il nuovo ordine di cose è istituito. I conservatori, veri apostoli imparruccati di convenzionalismo, riconoscendo nell'opera di Floridia meriti innegabili, lo accusano di aver sacrificato l'ispirazione italiana alle esigenze delle teorie wagneriane. Mentre reputiamo utopie quelle di certi scrittori che pretendono far dire alla musica quello che non potrà mai dire, che pretendono di piegarla a significazioni determinate e a descrizioni precise che sono fuori della natura sua, diciamo che uno dei meriti principalissimi del Floridia in questa sua *Maruzza* consiste appunto nel rendere, nel colorire colle note la posizione drammatica e nell'interpretare i sentimenti dei personaggi che agiscono sulla scena, per modo che nel pubblico si producono quelle impressioni e quelle sensazioni che sono lo scopo a cui deve mirare l'artista.²⁰⁸

Se la musica è una «idealità» atta ad esprimere l'ineffabile, il verismo musicale di *Maruzza* è inevitabilmente ridotto a pochi squarci di pittura ambientale, quali il coro di mietitori e spigolatrici che apre il primo atto, la processione per il patrono San Giorgio con banda sul palco ad inizio del secondo, la «canzone di sdegno» di Peppe alla fine di questo stesso atto. Su quest'ultimo brano, che cita una forma autenticamente popolare, il compositore si è soffermato nell'introduzione per descriverne sia il carattere sia il taglio musicale. Nell'opera sono entrambi fatti rivivere, ed anche con un buon proposito di recupero filologico nella fedele riproduzione della struttura solistico-corale del canto. Tuttavia, ancora una volta, questo è un verismo scenografico: relativamente all'intreccio drammatico il canto di Peppe non risulta nodale ma detiene un valore episodico, ininfluenza ai fini

207 TEBALDINI, *Maruzza*, pp. 593–5: 594.

208 YESO, *Maruzza. Scene liriche popolari in tre atti. Parole e musica di Pietro Floridia. Al Teatro Riccardi*, «Gazzetta Musicale di Milano», 11/27 1896, pp. 635–7: 636. La citazione riporta uno stralcio della cronaca dell'«Unione» di Brescia (11–2 settembre) a firma di Metronomo.

dello svolgimento della vicenda — al contrario, ad esempio, dello Stornello di Lola, della ‘canzone nova’ di Annetiello oppure della canzone «Che fai sola boscajola» del *Birichino* di Leopoldo Mugnone. La funzione della canzone di Peppe e delle altre citazioni di forme popolari impiegate da Floridia, dunque, risulta essere quella più superficialmente coloristica di definizione dell’ambiente che «forma la malinconica poesia di lontani e soavi ricordi d’infanzia» dell’autore, in cui poter collocare la tragedia «universale» di Maruzza e Giorgio.

A distanza di quattro anni da *Cavalleria rusticana*, *Maruzza* fece nuovamente registrare un «giusto connubio» di idealismo e realismo, riportando il verismo musicale, due anni dopo il «crudo realismo» di *Mala vita*, su un livello estetico allora più accettabile: in *Maruzza* i ‘ritmi tipici’ fungono solo da parte decorativa del dramma, che a sua volta è realizzato attraverso la messinscena di passioni universali penetrate da un «soffio ideale». In questa prospettiva vanno interpretati quei passaggi della citata introduzione di Floridia in cui è fatto riferimento all’idealismo; e fu proprio in questa stessa prospettiva che *Maruzza* meritò il plauso della critica: «Poeta e musicista, l’autore di *Maruzza* nell’accingersi a comporre l’opera sua [...] non volle mercanteggiare l’applauso facile e volgare in compenso di banali concessioni, e pensò con elevatezza di propositi; sentì nell’animo, con pura fede, la nobile missione dell’arte».²⁰⁹

Da un punto di vista armonico — certamente a seguito della già rilevata influenza wagneriana — il linguaggio musicale di *Maruzza* è caratterizzato da un intenso uso del cromatismo, mentre in non poche circostanze il canto sfocia in una vocalità melopeica, come sottolineato anche dalla critica del tempo: «Nel primo atto — una felice coloritura dell’ambiente — a poco a poco si delinea il dramma. Attraverso a ricchi episodi strumentali, ad un’efficace melopea che taluni condannano inesorabilmente, ma che pur rimane l’espressione più viva ed efficace del dialogo».²¹⁰ L’Interludio che apre il terzo atto, inoltre, è costruito sulla versione strumentale di un motivo vocale esposto poco dopo da Maruzza («Questa gonna turchina»). Sono,

209 TEBALDINI, *Maruzza*, pp. 593–5: 594.

210 TEBALDINI, *Maruzza*, pp. 593–5: 594.

quest'ultimi, tratti tipici del linguaggio musicale verista già incontrati nei melodrammi analizzati in precedenza, e spesso fatti oggetto di attacchi da parte di coloro che accusarono i compositori della «giovane scuola» di dissoluzione della tradizione melodica italiana. Pertanto, questo esame della partitura appena più particolareggiato deve farci concludere che ai fini della positiva ricezione di *Maruzza* la connotazione idealistica del soggetto giocò un ruolo determinante, e ciò coerentemente con una valutazione critica che nella lapidaria formula di «crasso realismo» (Untersteiner) manifestava negli stessi anni tutto il proprio disappunto nei riguardi dei «soggetti volgari» inscenati dai melodrammi veristi.²¹¹

5. Costanti e divergenze dello stile verista

Quest'ultimo paragrafo propone un approfondimento in chiave stilistica del linguaggio del verismo musicale. L'area d'indagine è qui ampliata dalle opere già analizzate ad altre (*La Tilda*, *Il birichino*, *L'amico Fritz*, *Silvano*, *Conchita* e *Il tabarro*) selezionate sulla base dei criteri esposti nel paragrafo introduttivo a questa seconda parte del libro. In particolare, è proposta una sintesi dei risultati analitici finalizzata al conseguimento di conclusioni di carattere generale, con l'obiettivo ultimo di stabilire in quali termini è lecito parlare di stile musicale verista.

Che il verismo musicale sia stato un movimento ben circoscrivibile, almeno per lo studioso d'opera, sembra assodato. Dall'anno di *Cavalleria rusticana*, e per circa un ventennio, melodrammi contrassegnati da pugnolate finali, canzoni e stornelli aderirono dichiaratamente a quella tendenza. Il nostro compito, dunque, sarà stabilire se insieme ai tratti già noti ne esistono altri che caratterizzano il verismo in musica; se i tratti costanti, passando da un melodramma all'altro, sono più numerosi e stilisticamente vincolanti delle divergenze; e se quest'ultime pos-

211 Si ricordino almeno gli articoli pubblicati sul verismo musicale dalla «Gazzetta Musicale di Milano» tra agosto e ottobre del 1896, citati nella prima parte del libro (cfr. nota 39).

sono essere in qualche modo spiegate e giustificate in relazione alle stesse costanti.

A tal fine si è ritenuto opportuno procedere per categorie tematiche, quali soggetto, intreccio, scrittura librettistica, colore locale, vocalità, e così via, prescelte rispetto ad altre perché da questo studio sono emerse come quelle in cui una poetica che ambisce ad essere verista può concretizzarsi come stile. È chiaro che i tratti che per ogni categoria emergeranno come identificativi del verismo musicale di quest'ultimo non saranno pure esclusivi. Il gesto eclatante che pone fine al (melo)dramma, oppure la musica di scena che cita forme popolari, di certo non sono invenzioni degli autori veristi, tuttavia sono elementi necessari al verismo musicale. Presi singolarmente non bastano a connotare di verismo un melodramma, ma se ricorrono in aggiunta ad altri tratti pure emersi come veristi allora le cose cambiano.

5.1. Soggetto

A questo punto non dovrebbero esserci più dubbi sul fatto che un soggetto verista sia quello inscenante una tragedia ambientata in un contesto socialmente inferiore. Quando, dopo le parentesi dell'*Amico Fritz* (1892), dei *Rantzau* (1892) e *Guglielmo Rateliff* (1895), con *Silvano* (1895) Pietro Mascagni fece ritorno ad un soggetto verista musicò ancora una volta una vicenda incentrata su un triangolo amoroso risolto dall'uccisione di uno dei due contendenti maschili per mano dell'altro: passando da *Cavalleria rusticana* a *Silvano* cambia l'ambientazione geografica ma non quella di tipo sociale, che al posto dei contadini della campagna siciliana prevede quali protagonisti dell'azione i pescatori della costa adriatica.

E quando, a metà anni dieci, Giacomo Puccini decise di comporre un atto unico verista ambientò la scena su una chiatta popolata da scaricatori di porto. *Il tabarro* (1918) fu la rivisitazione pucciniana del verismo musicale, e del verismo musicale recuperò i tratti maggiormente caratterizzanti, vale a dire adulterio e vendetta da un lato,

musica di scena e pittura d'ambiente dall'altro. Il soggetto del *Tabarro* presenta non poche similitudini con quello di *Cavalleria rusticana*: Michele ed Alfio, i due mariti traditi, sono molto più anziani delle rispettive mogli, Giorgetta e Lola, che tradiscono i consorti per motivi erotici; gli amanti, Luigi e Turiddu, sfogano entrambi sul piano sensuale le frustrazioni derivanti da un ruolo sociale subalterno. Se le motivazioni che spingono Michele ed Alfio al delitto presentano sfumature diverse, il primo vendicando l'amore perduto, il 'progenitore' Alfio riscattando l'onore macchiato, tuttavia l'esito di questi gesti sul piano più generalmente drammatico è lo stesso: la tragedia di bassa, addirittura squallida nel lavoro pucciniano, ambientazione.

Questo tratto, connotato fondamentale del verismo letterario, divenne in quello musicale una norma trasgredita rarissime volte. Due infrazioni furono rappresentate dal *Birichino* (1892) di Leopoldo Mugnone e da *Conchita* (1911) di Riccardo Zandonai, eccezioni alla regola che presentano ragioni differenti, in parte collegate alla loro datazione. Nel primo caso, il lieto fine appare come l'esito dell'assenza di un preciso fondamento poetico; all'opposto, nel secondo caso, esso è interpretabile come il risultato di una particolare esigenza espressiva.

Il birichino rappresenta indubbiamente un prodotto minore, a mio avviso frutto ancor prima di specifiche aspirazioni creative dei suoi autori in ottica verista, del clima di grande fervore che il verismo musicale provocò ai suoi albori. Leopoldo Mugnone, il direttore d'orchestra della casa editrice Sonzogno, ed il librettista Enrico Golisciani di questo clima vollero essere partecipi mediante un lavoro vagamente ispirato alla nuova corrente.²¹² E lo fecero senza grosse pre-

212 Come è noto Leopoldo Mugnone diresse le esecuzioni dei primi melodrammi veristi, tra cui anche la prima di *Cavalleria rusticana*. Meno nota, invece, fu la polemica di Pietro Mascagni con lo stesso Mugnone provocata dai molteplici interventi di quest'ultimo sulla partitura del giovane compositore. Manipolazioni spia di una vena creativa del direttore d'orchestra che poi trovò sfogo in un'opera tutta propria. Secondo Maria Grazia Sità, autrice di uno studio approfondito sul *Birichino*, anche se da una contemporanea recensione di Amintore Galli il soggetto risulta essere di Mugnone, l'ambientazione guascona e i nomi dei personaggi fanno pensare ad una fonte francese non dichiarata (MARIA GRAZIA SITÀ, *Leopoldo Mugnone e il suo Birichino*, in *Francesco Cilea e il suo tempo*, pp. 345-68).

tese di originalità né di coerenza poetica. Anche se essi probabilmente pensarono di concepire un'opera verista, come parrebbe dimostrare la denominazione di «bozzetto melodrammatico» apposta al titolo,²¹³ tale *Il birichino* non è catalogabile in via definitiva proprio a causa dell'assenza del finale tragico. Ciò a dispetto dell'ambientazione socialmente bassa della vicenda, svolta in un contesto campestre. E a dispetto della valutazione critica coeva, che invece reputò verista questo lavoro:

Oltre il merito, oltre l'accorgimento saggio ed estetico che animò la giovane scuola italiana a scegliere, come dissi, soggetti umani, umanamente intesi e sentiti, lasciando fiabe, leggende, miti trascendentali, insignificanti, falsi, ha anche il merito d'aver così allargato il mondo delle passioni perché nella *Cavalleria*, nell'*Amico Fritz*, nei *Pagliacci*, nel *Birichino*, nella *Tilda*, nella *Mala vita* tutte le passioni umane vi hanno eco, l'amore materno, quello sensuale, quello idillico, l'odio, la superstizione, il misticismo, il verismo, la nota tragica e quella comica, il colore locale e quello estetico — quel colore locale che il vero artista intuisce, divinizza [...].²¹⁴

L'assenza del finale tragico rappresenta una vistosa infrazione alla norma stabilita dai primi melodrammi veristi, tutti conclusi dalle pugnalate mortifere inferte in scena o dietro le quinte — con l'unica eccezione rappresentata da *Mala vita*, che perviene alla tragedia per altre vie. Il tragico destino dei personaggi rappresentava un ingrediente fondamentale, ignorato dagli autori del *Birichino* così come da quella critica che non esitò a definire verista un melodramma dal lieto fine. Rispetto ad esso la natura dei sentimenti inscenati, un affetto reputato vero quale «l'amore materno» ebbero un peso maggiore ai fini della catalogazione estetica di quest'opera, così come determinante dovette risultare la notevole distanza dalla tipologia dei soggetti musicati precedentemente all'avvento del verismo musicale. In altre parole, in questa fase la critica considerò l'elemento 'concretamente umano' quale un criterio forse anche più importante di

213 Il termine «bozzetto» sul finire dell'Ottocento rinviava a brevi componimenti che descrivevano in uno stile realistico, sia pure superficiale e senza approfondimento di personaggi e situazioni, scenette tratte dalla vita quotidiana.

214 A.C., *La giovane scuola italiana*, pp. 163–5: 164.

quello del finale tragico ai fini della catalogazione di un'opera come verista.

Come anticipato, il lieto fine di *Conchita* sembra invece rispondere ad una precisa esigenza espressiva. Con il melodramma di Riccardo Zandonai siamo nel 1911, quando già da qualche anno la critica, pur indicando il verismo musicale quale stile ancora dominante, lo riteneva oramai sulla via del tramonto. In effetti *Conchita* rappresenta un momento di svolta per la storia dell'opera italiana, decretante il passaggio dall'estetica verista a quella decadentista. Un cambiamento d'indirizzo voluto e cercato da Zandonai che, avvertendo al pari della critica la crisi del verismo musicale, volle dichiararne la fine proprio attraverso il rifiuto del suo tratto maggiormente distintivo. *Conchita* rientra totalmente nel verismo per l'intera durata dei suoi quattro atti: folclore musicale spagnolo, ambientazione popolare, conflitto di classi, intreccio drammatico che poggia su un amore non corrisposto e la conseguente gelosia di uno dei personaggi. Il finale, però, nell'eludere la tragedia annulla il verismo nel suo momento culminante: Mateo sta per violentare Conchita per impossessarsi infine di lei, ma, improvvisamente e quasi d'incanto, rinsavisce; Conchita, da parte sua, come conquistata da questo atto di violenza, dichiara il suo amore a Mateo. In questo modo Conchita e Mateo finiscono col risultare due personaggi più decadenti che veristi, totalmente privi di rigore morale. Per la prima la sensualità si risolve in un atteggiamento estetizzante, superficiale, e non connaturato come in Carmen, personaggio, quest'ultimo, al contrario capace di restare fedele al suo istinto sensuale fino al prezzo della vita. Il secondo, a differenza di Alfio o di Pagliaccio, non è in grado di riscattare il proprio onore fino alle estreme conseguenze, e così rivela tutto il suo disfacimento morale. Il finale di *Conchita* provoca un notevole effetto sorpresa e, retrospettivamente, rende originale una vicenda che, conclusa da un atto violento, ancora nel 1911 avrebbe fatto di quest'opera un ennesimo rigurgito di verismo musicale.

Tale interpretazione pare essere confermata dalla lettura della disposizione scenica, da cui si evince come questo finale doveva essere molto ben preparato nel corso dei quattro atti proprio perché dall'e-

sito opposto rispetto a quello atteso. La maggiore preoccupazione degli scenografi fu indirizzata a far emergere distintamente la «speciale psicologia» di Conchita e il carattere «imbelle» di Mateo, affinché l'esito finale potesse essere ugualmente credibile a dispetto dell'elusione dell'attesa tragedia. Si legga un passaggio della disposizione scenica riguardante la conclusione del primo atto, quella in cui un'esasperata Conchita strappa di mano, distruggendolo, il danaro che Mateo ha appena regalato alla povera madre: «Si raccomanda all'artista di agire questa scena con tutta l'energia e la verità possibile, sia perché è una di quelle che meglio mette in luce la strana anima di Conchita, sia perché essa ha un'importanza capitale per il successivo svolgimento dell'azione».²¹⁵ Solo l'atteggiamento psicotico di Conchita in diversi momenti dell'azione avrebbe potuto giustificare quel finale antiveristico, necessario al lavoro di Zandonai in quanto unico elemento di novità sul piano del soggetto, trasgredendo dopo oltre vent'anni di verismo sulla scena lirica la ben consolidata norma della pugnalata finale.

Anche la contemporaneità dell'ambientazione può essere indicata come una costante dei soggetti veristi, un requisito quasi sempre rispettato sia pure non con la stessa coerenza di quello del finale tragico. Alcune eccezioni, ad esempio, sono rappresentate da *Mala vita*, ambientata nel 1810, e dalla *Tilda*, un secolo addietro. In questi pochi casi, tuttavia, preso atto anche del carattere di conservazione attribuibile al contesto popolare in cui sono ambientate tali vicende, pochi decenni di retrodatazione della scena non ne pregiudicano l'attualità.

5.2. L'intreccio

Un altro elemento costitutivo della narrativa verista fu l'intreccio tendente alla concretezza storico-sociale, tratto che di contro non fu una costante dei libretti d'opera. Per la definizione del verismo musi-

215 CARLO CLAUSETTI, *Disposizione scenica per l'opera Conchita*, Ricordi, Milano 1911, p. 42.

cale sul piano drammatico risulta maggiormente vincolante la mes-sinscena del triangolo amoroso tipico del teatro borghese, sia pure calato in un contesto proletario o contadino. L'intreccio tra i personaggi è sempre risolto sul piano affettivo, mentre le componenti contestuali non hanno gran peso drammaturgico. Tra le opere analizzate *Mala vita* risulta essere l'unica in cui il dramma sentimentale dei personaggi è strettamente dipendente dalle norme che regolano lo spaccato di società in cui essi sono inseriti.

Se guardiamo alla categoria della religiosità, talvolta essa funge da pretesto per la citazione di brani liturgici (*Cavalleria rusticana*), talaltra può emergere quale tratto sociale caratterizzante (*Mala vita*), ma è sempre ininfluenza ai fini dello sviluppo drammatico. Solo nella *Tilda* — e in parte in *Maruzza* — capita che essa riesca ad indirizzare l'azione. Nel secondo atto del melodramma di Francesco Cilea, quando avviene il confronto tra Tilda e Agnese (quest'ultima è stata sequestrata dai briganti per volere di Tilda, che vuole barattare la sua vita con l'amore di Gastone), il suono delle campane e il conseguente gesto mistico di Agnese che s'inginocchia in atto di preghiera commuovono Tilda a tal punto da farle abbandonare tutti i suoi cattivi propositi (Tilda: «No! Non sei tu, donna innocente, / Che dei cadermi al piè! / Oh! prega almen che Dio clemente / Abbia pietà di me! / Chi espia son io, son io che porto / La tua con la mia croce! / Or l'odio in me del tutto è morto / Al suon di quella voce!»). Appare interessante notare che i rintocchi di campana e l'affetto che ne scaturisce sono fatti coincidere con il tempo di mezzo del duetto tra le due donne in cui essi sono inseriti, a esemplificazione di un tentativo — rintracciabile anche in altri compositori veristi — di far convergere le tendenze realistiche del libretto e le esigenze di una forma musicale, per quanto possibile, convenzionale. Ad enfatizzare il sentimento di religiosità che anima questa scena è la seguente Ave Maria che pone fine al secondo atto, nel cui canto si uniscono i due personaggi.

Per il resto, l'intreccio della *Tilda* presenta pochissimi spunti di critica sociale, reprimendo qualsiasi motivazione in questa prospettiva. Anche in questo caso il fattore propellente dell'azione è l'amore, un

affetto trattato in maniera del tutto astratta ed estrapolato da qualsiasi contesto sociale motivante. A differenza di Cristina, che in *Mala vita* ama Vito per l'opportunità di riscatto da lui offerta, Tilda ama Gastone disinteressatamente, e il suo sentimento resta frustrato perché Gastone è già 'spassionatamente' innamorato di Agnese — proprio come accade in *Cavalleria rusticana* dramma e melodramma, il cui intreccio è fondato su affetti analogamente astratti. Eppure, nei termini di un conflitto tra classi, il pretesto per una critica di tipo sociale non mancherebbe, giacché Tilda, saltatrice e canterina di strada, è una donna del popolo, mentre Gastone è un giovane ufficiale francese fidanzato con una nobile romana. Ma, come detto, non è il fattore sociale ad alimentare la conflittualità affettiva tra i personaggi protagonisti.

Anche all'intreccio del *Birichino* non mancano i presupposti utili ad una critica di tipo sociale, dal momento che la conflittualità sentimentale è presentata quale effetto di condizionamenti sociali: Maria è una semplice artigiana che sposa Carlo, il figlio di un ricco nobile, Giorgio Brant, il quale non riconosce il matrimonio del figlio per ragioni socio-economiche. In un momento di bisogno dei due giovani innamorati, Giorgio Brant si rifiuta di aiutarli costringendoli ad abbandonare il proprio bambino, affidato ad una nutrice. Sotto la falsa identità di Blachot, Brant si ritira a vita privata in un paese di campagna dove, dopo anni di inutile ricerca del figlio, giunge Maria. Fallito in questo luogo l'ultimo vano tentativo di ritrovamento, la donna decide di suicidarsi, ma il destino vuole che a salvarla sia un ragazzo, Lolò, detto «il birichino», che si rivelerà essere il figlio tanto cercato. Commosso dal ricongiungimento di nuora e nipote, Giorgio Brant manifesta la propria identità nascosta e chiede perdono, che Maria infine concede superando l'opposizione dei suoi sentimenti. Il conflitto di classe, fattore propellente del dramma, è relegato sullo sfondo. Esso rappresenta un elemento, per così dire, 'scenografico', che affiora unicamente dal racconto dell'antefatto realizzato da Maria e da un battibecco tra Blachot e il coro di contadini (prima scena). La vicenda è incentrata maggiormente sulle conseguenze che lo scontro sociale provoca sul piano affettivo dei singoli personaggi, e

sul ricongiungimento di madre e figlio: «è un dramma sentimentale, epperò sempre bene accetto al pubblico, che nelle opere d'arte cerca l'affetto, la pittura delle passioni, lo specchio delle umane vicende».²¹⁶ Il risalto attribuito al dramma dei sentimenti e la conflittualità di classe relegata sullo sfondo quasi convertono il verismo del *Birichino* in estetismo, e l'impressione ricevuta è quella di una realtà sociale bassa adottata più per «fascino tematico-stilistico»²¹⁷ che per una vera esigenza di critica sociale. Concludendo, nell'ambito del verismo musicale la concretezza storico-sociale dell'intreccio rappresentò una divergenza (*Mala vita*) piuttosto che una costante.

Interessante appare l'immagine della donna veicolata dal verismo musicale, mutata da quella dell'eroina e vittima positiva (sul modello di Norma, Leonora, Aida o Violetta) a quella della vittima negativa. Santuzza, Cristina, Nedda, Tilda non si sacrificano per alcuna nobile causa, non dimostrano alcuna forza morale eccezionale: la prima è pur sempre una 'disonorata', la seconda una prostituta, la terza un'adultera, l'ultima una ricattatrice. Esse sono sì vittime ma, in un connubio di romanticismo e realismo, pagano per colpe concrete. Nei melodrammi veristi non troviamo una figura come Carmen, pericolosa tentatrice, la cui irrazionalità d'atteggiamento si connette al suo istinto sensuale, che ella segue più della ragione come personale forma di emancipazione. Nella sua autonomia che si manifesta sotto forma di una sessualità disinibita, prima che in modalità sociali ed economiche, Carmen riflette bene l'immagine della «donna nuova» quale fenomeno storico rilevante del secondo Ottocento. Una figura analoga non è rinvenibile nel verismo musicale italiano, nondimeno ciò sarebbe risultato realistico in un'Italia dove l'emancipazione femminile era lontanissima dai livelli raggiunti nella Francia di Bizet.²¹⁸

216 A. GALLI, *Il birichino. Bozzetto melodrammatico*, «Il Teatro illustrato», XII/141 1892, pp. 133-4.

217 DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, p. 98.

218 È vero che Carmen è spagnola e la *Carmen* è ambientata in Spagna, ma è plausibile che Bizet ebbe in mente un tipo di donna già presente nella sua Francia. Per il concetto di «donna nuova», per la sua pertinenza relativamente a certe nazioni (Francia, Inghilterra, Germania) piuttosto che ad altre (Italia, Spagna), si rinvia a ERIC HOBBSBAWM, *L'età degli imperi (1875-1914)*, Laterza, Bari 1987, pp. 222-52.

Solo Cristina in *Mala vita* prova a riscattarsi socialmente, ma in un contesto arretrato come quello popolare di un Mezzogiorno ancora rurale il suo è un tentativo destinato a fallire miseramente (come quello di Lia nei *Malavoglia*). L'assenza della «donna nuova» come costante del verismo musicale è certamente spia di un teatro ancora legato ad un'immagine femminile tradizionale, tuttavia va riconosciuto che si tratta di una lacuna avente un concreto fondamento sociale.

5.3. Il linguaggio e la scrittura librettistica

Un tratto costante del verismo musicale affiora da una prospettiva di scrittura e di linguaggio. La maggior parte dei libretti evidenzia un testo di carattere ibrido, dovuto alla mescolanza di diversi registri linguistici. Dalla lettura risulta una generale tendenza alla ricerca di un tono medio la cui origine, a mio avviso, risiede nella fedeltà del libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci al testo del dramma *Cavalleria rusticana*, e conseguentemente nelle soluzioni linguistiche di Giovanni Verga che, è noto, mirò alla comunicazione con un vasto pubblico borghese. Questa tendenza è in parte contraddetta da momenti in cui la scrittura si fa conservativa, provocando una forte sfasatura tra natura bassa e attuale del soggetto e linguaggio aulico; e da altri momenti in cui, quasi per compensazione, il linguaggio si trasferisce sul registro linguistico del reale, facendosi colloquiale e, talvolta, finanche gergale.

Avviando una breve esemplificazione a partire proprio dai primi due numeri del primo melodramma verista, troviamo immediatamente una conferma di quanto appena detto nella presenza del dialetto della Siciliana accanto al linguaggio aulico del primo coro, cui è affidata un'immagine di contadini convenzionalmente bucolica. E se, per l'ascoltatore di *Cavalleria rusticana*, all'effetto realistico del primo brano fa seguito una sensazione di fuga dalla realtà provocata dal secondo brano, ciò si spiega anche col carattere centripeto del linguaggio di quest'ultimo. Nel *corpus* verista molteplici sono i casi di simili mescolanze e sovrapposizioni ad un registro linguistico — lo ri-

badiamo — di livello generalmente medio. Bisogna aggiungere che il tono basso è coerente con l'estrazione sociale dei personaggi portati in scena, mentre quello alto è una stridente contraddizione che provoca un effetto «surrealistico»²¹⁹ di trasferimento dal registro del reale a quello dell'irreale. I personaggi popolari che si esprimono in stile sublime costituiscono un'infrazione così forte, rispetto a quella che dovrebbe essere una norma linguistica tendente al realismo, da risultare molto più vincolante ai fini della definizione e catalogazione del tipo linguistico realizzato dal verismo musicale.

Così, in *Cavalleria rusticana*, Santuzza è quella stessa popolana che, da una parte, augura la «mala Pasqua» a Turiddu e definisce Lola una «cattiva femmina» (Duetto con Turiddu), dall'altra parte, risponde al coro interno alla chiesa con frasi in un improbabile linguaggio classicistico del tipo «Ei fulgente ha dischiuso l'avel» (Pregghiera). Inverosimile per un personaggio popolare è anche l'impiego di figure retoriche come la sineddoche «Lola v'adorna il tetto in malo modo» (Duetto con Alfio), una delle poche differenze rispetto alla fonte che, nello stesso punto, recita un più realistico «v'adorna la casa in altro modo». Non è da meno Turiddu, che nel Duetto con Santuzza canta «Invan tenti sopire / Il giusto sdegno con la tua pietà», mentre in quello con Alfio, in modo più coerente con la sua estrazione sociale, «Al par d'un cane mi farei gozzar».

Simili contraddizioni caratterizzano anche *Mala vita* e *Pagliacci*. Dal libretto di Nicola Daspuro abbiamo già citato i versi del voto di Vito («Mitiga tu de' miei mali l'orror! / Tu che vedi il martirio del mio cor»), chiaramente legati alla tradizione melodrammatico-idealizzante della librettistica ottocentesca, e dal sicuro effetto antiveristico. Ma va anche registrata l'invocazione dal tono fortemente popolare che il coro, poco prima, ha rivolto alla Madonna («Mamma del Carmine su lui vegliate»). Amalia è il personaggio che più degli altri si esprime in un linguaggio basso, anche per una certa aggressività del suo carattere. Del tutto realistici appaiono il «pazzo o infame» ri-

219 Il concetto di «surrealismo» fu applicato da Luigi Dallapiccola a tutta la librettistica ottocentesca, ed è stato ripreso in LUIGI BALDACCI, *Libretti d'opera e altri saggi*, Vallecchi, Firenze 1974, pp. 219 e ss.

volto a Vito (in conclusione della scena del voto) o il «femmina infame» rivolto a Cristina (nel loro Duetto del secondo atto), mentre spia d'un tono medio, borghese, sono espressioni quali «donna perduta» (per prostituta, nella scena del voto), «È vero che Vito sposa?» (al posto di un più convenzionale e classicistico «condurre all'ara», nella Scena con Nunzia ad inizio del secondo atto) oppure il «Voi fate all'amore con un giovane» (rivolto da Amalia a Cristina sempre nel Duetto del secondo atto).

Passando a *Pagliacci*, un tono inverosimilmente aulico è quello di Nedda nella sua Scena e Ballatella del primo atto, dove si leggono espressioni e lemmi quali «Qual famma avea nel guardo!», «Gli occhi abbassai per tema ch'ei leggesse», «Son questi sogni paurosi e fole», «Io son piena di vita, / E, tutta illanguidita / Per arcano desio, non so che bramo!», «Oh! che volo d'augelli», e così via. Anche quello di Ruggero Leoncavallo è un testo che ricerca un tono medio, tuttavia forte risulta la connotazione letteraria. Il livello linguistico si abbassa solo a sprazzi, e in analogia al melodramma di Umberto Giordano ciò accade prevalentemente nei passaggi dell'azione caratterizzati da maggior tensione, quando lo impone il parossismo dei personaggi. Allora si ascolta Canio bestemmiare «Pel padre eterno!» (Finale del primo atto), o rivolgersi così a Nedda: «E se in questo momento / Qui scannata non t'ho già» (stessa scena); si ascolta Nedda appellare Tonio «miserabile» o «scemo», e Tonio rispondere bestemmiando «La Vergin pia di mezz'agosto» (Scena seconda del primo atto).

Senza dilungarci ulteriormente con gli esempi, tra gli altri libretti veristi vanno segnalati almeno quelli del *Birichino* e della *Tilda*, per la tendenza ad un livello linguistico generalmente più alto rispetto alla media. Se il testo di Enrico Golisciani si distingue per una sua accentuata letterarietà, quello di Angelo Zanardini non differenzia linguisticamente i personaggi altolocati (Gastone e Agnese) da quelli popolari (Tilda e Gasparre), mantenendoli tutti su un livello generalmente alto.

Il ricorso alla mescolanza dei registri linguistici, una scelta incoerente a fronte d'un soggetto 'basso', si potrebbe spiegare attraverso

una motivazione analoga a quella avanzata da Luigi Baldacci in relazione al livello sublime del linguaggio della *Traviata*:

La Traviata è inferiore a diversi altri libretti del Piave: *Macbeth*, *Rigoletto*, *La forza del destino*. La tendenza alla conservazione linguistica è certo molto più forte nella *Traviata* che in *Rigoletto*: esito che può essere stato determinato da preoccupazioni moralistiche: travestire, trasferire a un livello sublime una materia così insolita, scottante, urtante per un uditorio italiano, cioè un soggetto turpe (secondo il gusto morale dell'italiano medio) e, quel che più conta, attuale. In *Rigoletto* l'autocensura era implicita nel carattere *storico* dell'azione, che allontanava quelle turpitudini dallo spettatore moderno. Nella *Traviata* bisognava operare sul linguaggio.²²⁰

Il ricorso ad un linguaggio che è quello convenzionale per un libretto d'opera, dunque, verrebbe incontro alla volontà e all'esigenza degli autori veristi di non accentuare l'insofferenza già suscitata nel pubblico e nella critica dall'insolito soggetto. In altre parole, in questo modo si sarebbe tentato di perseguire un equilibrio tra poetica verista e tradizione librettistica. Secondo Folco Portinari, la contraddizione interna vissuta dal verismo musicale fu quella derivante da una «globale prosaicizzazione, desublimativa, di temi e testi, mentre il melodramma non sa e non può ancora superare l'*impasse* della verificazione obbligatoria».²²¹ Eugenio Checchi fu l'autore del libretto di *A basso porto* (1894, musica di Nicola Spinelli), in cui gli stilemi della librettistica ottocentesca sono affiancati ai livelli gergale e colloquiale propri del soggetto.²²² Citato dallo stesso Portinari egli confermò quello che, in definitiva, appare il motivo del compromesso tra tradizione e innovazione realizzato a livello linguistico dai libretti veristi: «La difficoltà era questa: tentare di mettere d'accordo cose inconciliabili: da una parte la volgarità dell'ambiente e delle persone, la naturalezza spesso brutale del linguaggio, e dall'altra parte il rispetto dovuto alle forme poetiche».²²³

220 BALDACCÌ, *Libretti d'opera*, p. 203.

221 FOLCO PORTINARI, *Pari siamo*, EDT, Torino 1981, p. 242.

222 Per *A basso porto* cfr. M. SANSONE, *La malavita nell'opera*. A basso porto, I gioielli della Madonna, in *Francesco Cilea e il suo tempo*, pp. 369-84.

223 PORTINARI, *Pari siamo*, p. 246.

Senza sconfinare nel campo della prosa letteraria, o in quello di un lessico ed una sintassi costantemente popolari, i libretti veristi pervennero nelle modalità discusse in questo paragrafo al loro compromesso con la tradizione. Ciò non appare coerente rispetto ai principi propri del verismo come tendenza poetica, ma lo fu rispetto agli esiti conseguiti dal verismo musicale ad altri livelli: quello più generalmente estetico, dove il compromesso con la tradizione fu nel «conubio di realismo e idealismo», e quello musicale, che fece registrare il recupero dei pezzi chiusi sotto forma di citazioni di brani popolari.

5.4. Colore locale e pittura sonora

Un'indagine di tipo stilistico sul verismo musicale non potrà non rilevarne il colore locale, ottenuto mediante musica di scena che cita forme popolari, quale tratto più costante e maggiormente identificativo sul piano della musica. Da *Cavalleria rusticana* al *Tabarro*, con l'unica parziale eccezione di *Pagliacci*, il repertorio di brani popolari che fungono da musica di scena è davvero considerevole: canzoni d'amore e di sdegno, di Piedigrotta e zingaresche, siciliane, stornelli, serenate e mattinate, brindisi, canti di lavoro, tarantelle e saltarelli. Spesso è anche osservato il principio della corrispondenza tra connotazione regionalistica del brano citato e ambientazione della vicenda. In tal senso *Cavalleria rusticana*, Siciliana a parte, rappresenta un'infra-azione. Ma in molti altri melodrammi è evidente il tentativo di riproduzione di una specifica realtà musicale, dal folclore napoletano di *Mala vita* a quello laziale della *Tilda*, dal folclore siciliano di *Maruzza* a quello spagnolo di *Conchita*. E se viene meno la connotazione regionalistica, può emergere quella più genericamente sociale, che nel contesto popolare tipico di molte vicende inscenate fu spesso tradotta mediante la categoria della religiosità. Molteplici sono i casi di brani liturgici citati, dall'alleluia di *Cavalleria rusticana* al miserere della *Tilda* fino all'invocazione corale alla Madonna di *Mala vita*, talvolta con una funzione d'interpunzione drammatica.

La Preghiera del melodramma di Francesco Cilea si ricollega chiaramente a quella di *Cavalleria rusticana*, e come quest'ultima essa svolge una funzione contrappuntistica. Sia da una prospettiva drammatica, giacché il miserere intonato dal coro per i briganti condannati a morte serve a contestualizzare l'azione nei cui confronti si presenta quale interpunzione, proprio come tale era risultata l'alleluia relativamente al dialogo tra Santuzza e Lucia (anche nella *Tilda* l'azione principale si sta svolgendo in una pubblica piazza, il che funge da pretesto per l'inserimento di azioni secondarie finalizzate a contestualizzare realisticamente la vicenda principale). Sia da una prospettiva musicale, poiché il miserere segue la scena della Canzone di Tilda («Io non son la fanciulla astuta») che, ripresa subito dopo, segnala anche musicalmente il riavvio dell'azione principale così enfatizzando il ruolo d'interpunzione drammatica dello stesso miserere. A differenza della Preghiera di *Cavalleria rusticana*, però, nella *Tilda* il brano liturgico non è inserito in un duetto stravolgendone la solita forma, ma si frappone tra due numeri distinti costituiti dalla Canzone di Tilda e dalla sua ripresa.

La *Tilda* si collega strettamente a *Cavalleria rusticana* proprio per la presenza di molteplici citazioni di forme popolari. Basta scorrere il suo indice per accorgersi della presenza di tutti quei brani già incontrati nel melodramma di Pietro Mascagni: Canzone di Tilda, Preghiera, Stornello di Cecilia, Brindisi di Gasparre. Se si pensa anche alle canzoni ed alla Tarantella di *Mala vita*, possiamo concludere che il ricorso così frequente alle forme popolari registrabile nell'opera italiana a partire dai primi anni novanta dell'Ottocento fu una tendenza che scaturì da un aspetto particolare del verismo musicale di *Cavalleria rusticana*. Anche nella *Tilda*, così come in *Mala vita*, questa tendenza pare essere orientata in direzione di una più fedele riproduzione del colore locale, ravvisabile nel tentativo di Francesco Cilea di «conglobare» nel proprio melodramma la «realtà musicale» del Lazio attraverso l'inserimento di due saltarelli (nel primo atto, subito prima della Canzone di Tilda, e nel secondo atto, dopo il Brindisi) e due stornelli («Ciociara bella» nel primo atto, e «Torna l'aprile» nel secondo, entrambi affidati al personaggio di Cecilia). E non dovrebbe-

bero esserci dubbi sul fatto che in tal senso la Siciliana di Turiddu, per di più in dialetto, costituì un precedente autorevole. Tuttavia, nel tentativo di riprodurre un autentico colore locale credo sia possibile leggersi anche l'osservanza di ben determinati principi poetici facenti capo alle contemporanee indicazioni estetiche di Amintore Galli che, nel recensire *Carmen* — è il caso di ricordare ancora —, aveva individuato il realismo musicale dell'opera di Bizet proprio nella riproduzione di «tipi ritmici spagnoli».

La seconda esperienza verista di Mascagni, *Silvano* (1895), non fa registrare sostanziali differenze in termini di colore locale rispetto a *Cavalleria rusticana*. Come prevedibile relativamente ad un melodramma italiano di fine Ottocento ambientato in un piccolo paese della costa adriatica meridionale abitato da marinai, pescatori e acquaiole, non mancano citazioni di forme popolari. Si tratta di brani chiaramente finalizzati alla riproduzione del colore locale, sia pure di un colore locale dalla sfumatura più di natura sociologica che geografica, servendo tali brani non tanto alla riproduzione del folclore musicale di una specifica area geografica quanto, piuttosto, alla definizione di un contesto sociale. Se si esclude la serenata di Silvano «S'è spento il sol», cui è attribuibile il valore ed il carattere di un'aria, i canti che fungono da musica di scena sono il Coro delle acquaiole «O marinai» (prima scena del primo atto), il Coro delle ragazze «Sulle balze erbose» (quarta scena del primo atto), il Coro dei marinai «Corre già pel curvo ciel» (prima scena del secondo atto) e il Coro di donne «Io miro, e non vedo chi voglio» (terza scena del secondo atto). Ognuno di questi quattro cori, collocati strategicamente e simmetricamente ad inizio e a metà di ciascuno dei due atti, è solo utile a tratteggiare un ambiente sociale senza svolgere alcuna funzione drammaturgica attiva. Anche la critica del tempo rilevò l'inutilità sul piano drammatico di pezzi che, in definitiva, potrebbero essere interpretati unicamente come una concessione ad una norma poetica divenuta oramai irrinunciabile:

Si aggiunga che nei brevi due atti del *Silvano* vi sono parecchi cori i quali non hanno alcun nesso coll'azione, anzi la inceppano, la ritardano e finiscono collo stancare l'attenzione, appunto perché non

avendo parte attiva nel piccolo dramma, rimangono forzatamente immobili, servendo solo di riempitivi musicale e di palcoscenico. Ed è vero peccato, giacché proprio nella parte corale si riscontrano i migliori brani dell'opera.²²⁴

Il principio del ruolo drammaturgico attivo svolto dalla musica di scena che cita forme popolari — dietro l'esempio dello Stornello di Lola, per intenderci — fu attuato raramente. Una di queste volte ricorre nel *Birichino*, lavoro che dalla prospettiva delle citazioni di forme popolari può essere fatto rientrare nel verismo musicale. Tra brani corali e solistici troviamo una canzone affidata al personaggio protagonista, «Che fai sola boscajola» (ottava scena), la cui funzione drammaturgica ci impone di accomunarla alla 'canzone nova' di *Mala vita* e, soprattutto, allo Stornello di *Cavalleria rusticana*. Come quest'ultimo canto aveva fornito a Santuzza la prova definitiva del tradimento subito, così il canto di Lolò permette a Maria di riconoscere in lui suo figlio. Non sapremo mai se gli autori del *Birichino* si ispirarono effettivamente allo Stornello di Lola oppure se il nesso rilevabile sul piano drammaturgico è puramente casuale, ad ogni modo sorprende alquanto rilevare una certa tipologia di brani in un melodramma che di certo non rappresenta una delle migliori espressioni del verismo in musica. Soprattutto se guardiamo alle altre citazioni presenti nel *Birichino*, una canzone che funge da sortita affidata al personaggio protagonista («Largo, chi! sgombratemi», terza scena) e due cori contadini («Un bel raggio di sol», prima scena, e «Pei campi vola», settima scena). In conseguenza di un intreccio privo di qualsiasi fattore di critica sociale, quest'ultimi due brani in particolar modo rappresentano unicamente uno sfondo musicale utile a connotare l'ambiente campestre in cui è inscenata la vicenda. Insomma, si tratta di quell'elemento coloristico cui non era possibile rinunciare per ragioni stilistiche connesse al successo che il verismo in musica stava riscontrando nella sua fase iniziale. Ma proprio il fatto che questi cori non posseggono alcuna giustificazione drammatica — a differenza del coro che caratterizza il Finale di *Mala vita* o della Preghiera di *Cavalleria rusticana* — impone di concludere sull'importanza

224 *Rivista milanese*, «Gazzetta Musicale di Milano», L/13 1895, pp. 212–3: 212.

attribuita al colore locale nel contesto del teatro musicale verista, ciò in linea con la concezione estetica coeva che lo reputò quale suo elemento fondante.

Anche la pittura sonora fu uno strumento utile alla riproduzione del colore locale. In essa gran parte della critica del tempo intravide l'unica possibilità di realizzazione del vero in musica, ma il suo abuso spesso provocò dure reazioni.²²⁵ Vi fecero ricorso tutti i compositori veristi, e qui basterà ricordare solo i casi più noti, dalla presenza di campane e organo in *Cavalleria rusticana* e nella *Tilda* alla raffigurazione sonora del treno nel *Birichino* fino all'impiego delle sirene di rimorchiatore e delle cornette d'automobile nel *Tabarro*.

5.5. La vocalità

La rapidità di sviluppo dell'azione verista — spesso concentrata in un unico atto — e il suo tono esasperato, parossistico, comportano conseguenze sul piano dell'espressione canora. L'esigenza di realismo che si manifesta nel canto fa della vocalità verista uno stile ben determinato, con peculiarità collegabili a quella stessa esigenza. La tendenza è ad insistere sulla zona limite del passaggio dall'ambito medio all'acuto per ogni registro, in modo da rendere più agevole il trapasso all'urlo o al parlato, espressioni funzionali ai tanti momenti di tensione drammatica cui perviene l'azione. L'origine di questo tipo vocale va rintracciata ancora una volta in *Cavalleria rusticana*, specificamente in alcuni passaggi parlati e urlati come il finale del Duetto tra Turiddu e Santuzza (Turiddu: «Dell'ira tua non mi curo», Santuzza: «A te la mala Pasqua! Spergiuro!»), l'annuncio della morte di Turiddu (voce di donna: «Hanno ammazzato compare Turiddu!»), o i successivi urli di disperazione di Santuzza e Lucia.

Come emerso dalla lettura degli articoli del tempo, questa vocalità non incontrò il favore dei critici. Essi spregiativamente parlarono di «meloepa», termine utilizzato sia per descrivere il tentativo di riproduzione dell'inflessione parlata attraverso note ribattute e il ri-

225 Cfr. TORCHI, “*Iris*”, pp. 71–118: 103–4.

spetto del ritmo prosodico, sia per denunciare tutta la distanza del canto verista dalla tradizionale vocalità dell'opera italiana. Nonostante l'ostilità della critica questo tipo di canto divenne un tratto caratteristico dei melodrammi veristi, la cui presenza è possibile registrare non solo nei momenti di recitativo o di dialogo tra i personaggi ma anche nelle sezioni ariose, con squarci di canto melopeico in coincidenza di passaggi centrali dell'azione. Dietro l'esempio di *Cavalleria rusticana*, bisogna ricordare almeno il voto di Vito in *Mala vita* e le ultime battute del canto di Matilde alla fine del primo atto di *Silvano* (es. 10, bb. 161–3).

M. *mf* *Lento sostenuto* *ff* (cade singhiozzando)
 Que-sta sa-rà la mia ver-gogna e - stre-ma!

54 *Lento sostenuto*
p rall. *cresc. molto* *f* *ff*

ril. *a tempo*

affrett. *ril.*

ril. *affrett.* *ril.* *fff*

FINE DELL' ATTO I

Es. 10. Mascagni, *Silvano*, Scena VII, atto primo, bb. 160–73

Divergenze rispetto a questo tipo di vocalità sono riscontrabili nel *Birichino* e nella *Tilda*. A differenza di *Cavalleria rusticana* o *Mala vita*, nel lavoro di Mugnone il canto non sfocia mai nell'urlo o nel parlato neppure nei momenti di massima tensione drammatica. Quando Maria maledice il suocero 'in stile Santuzza', ad esempio, la frase

«Ah! su te, Giorgio Brant, io tutta impreco / L'ira del ciel!» (settima scena) è cantata in una vocalità ariosa. Dall'effetto antirealistico è pure il canto d'esordio del protagonista («Largo, sgombratemi / Tutti il cammin», terza scena), in stile quasi belcantistico in virtù delle agili volatine e della cadenza di bravura conclusiva — canto per di più affidato alla voce di soprano *en travesti* che sostiene la parte del fanciullo quindicenne.

Quanto alla *Tilda* lo stile canoro è quasi sempre arioso, anche nei passaggi di recitativo, e in generale sono molto pochi i momenti di canto melopeico. Ciò trova senz'altro una spiegazione nel particolare stile di Francesco Cilea, che anche in seguito si sarebbe contraddistinto per un suo più accentuato lirismo rispetto a quello dei contemporanei compositori veristi. Ma una ragione è pure in una parte librettistica che a differenze di quelle di *Cavalleria rusticana* e *Mala vita* si mostra eccessivamente ricca di momenti dialogici, in relazione ai quali il ricorso alla «melopea» avrebbe inevitabilmente originato uno stile canoro per quei tempi troppo 'parlato'.²²⁶ La vena melodica di Cilea finisce col caratterizzare anche quei passaggi che per definizione dovrebbero essere improntati ad uno stile recitativo, come la scena iniziale di un duetto. Il primo Duetto tra Tilda e Gastone («Si può saper», in conclusione del primo atto) è in tal senso emblematico. I due personaggi si scambiano un botta e risposta tipico di una scena ma la vocalità è ariosa al punto che, da una prospettiva strettamente musicale, si potrebbe pensare ad un tempo d'attacco. Cionon-

226 Uno dei rari momenti di parlato melopeico si registra nel secondo atto dopo il Saltarello (all'avvistamento del calesse di Gastone e Agnese), quando Tilda suggerisce a Gasparre le indicazioni sul da farsi mediante alcune battute di recitativo costruite attraverso un'ossessiva ripetizione della nota *sol* e secondo un ritmo musicale che tenta di riprodurre quello prosodico. Oppure, all'inizio della prima scena del secondo atto, quando Tilda incalza nel dialogo Gasparre riproducendo la stessa inflessione ritmico-melodica del suo recitativo. Viceversa, ad esempio di recitativo arioso se ne può indicare uno dei più emblematici in quello iniziale della quarta scena del secondo atto, quando Gastone, che è appena stato catturato dai briganti, domanda della sorte di Agnese («Oh! dov'è Agnese? / La sposa mia dov'è?») intonando una melodia 'ad arco', compresa in un intervallo di quarta giusta, dall'effetto davvero poco realistico in quella circostanza drammatica.

nostante è proprio il lirismo tipico dell'autore, che emerge anche in altri passaggi del melodramma drammaturgicamente analoghi, a suggerire di individuare in tale sezione una scena, come del resto si deve per forza di cose concludere da una prospettiva unicamente drammatica.

5.6. Linguaggio armonico e tonale

Le stesse caratteristiche dell'azione verista collegabili ad un certo tipo di vocalità presentano risvolti anche sul piano armonico. L'utilizzo dell'accordo di settima diminuita in corrispondenza dei momenti d'incertezza drammatica non fu certo un'invenzione dei compositori che aderirono al verismo, tuttavia è un dato rilevante l'uso pressoché sistematico fattone nei tanti momenti di parossismo e tensione caratterizzanti i melodrammi veristi. Ed anche in questo caso siamo in presenza d'una costante del verismo musicale. *Il birichino*, ad esempio, il cui linguaggio musicale non mostra troppe peculiarità interpretabili in direzione dell'attuazione di una poetica verista, è ricco di settime diminuite e passaggi cromatici, sia pure quasi sempre in connessione con l'ambiguo personaggio Blachot.

Unica eccezione è rappresentata dalla *Tilda*, che evidenzia un linguaggio armonico maggiormente rispettoso dei tradizionali equilibri tonali. In questo melodramma, infatti, non si registra un intenso utilizzo di tutti quei procedimenti quali settime diminuite, cadenze d'inganno, passaggi cromatici, che se da un lato erano utili a rendere musicalmente flagranti i tanti momenti d'incertezza drammatica tipici dell'azione verista, dall'altro lato minavano alle fondamenta la stabilità tonale del linguaggio armonico.²²⁷

227 Anche la critica del tempo rilevò nella regolarità armonico-tonale — oltrechè nello stile melodico — uno dei tratti distintivi del melodramma di Francesco Cilea. Leggiamo cosa scrisse Girolamo Alessandro Biaggi: «La musica del Cilea è essenzialmente melodica. E la sua melodia, benché non abbia que' larghi svolgimenti e quel rigore logico che costituivano il pregio sovrano dell'antica scuola italiana, può dirsi italiana tuttavia, per questo che non è contorta mai, che non si sottrae mai, nemmeno per una nota, alla legge sacrosanta della tonalità, che è

Per un loro impiego sporadico, invece, non sono classificabili come costanti altri procedimenti armonici e tonali emersi dalle analisi. Tra questi i contrasti tonali provocati dalla ripresa orchestrale di motivi vocali che avviene nella loro tonalità originaria (si ricordino i casi di *Mala vita* riportati agli ess. 4b e 5c). Oppure, l'accostamento di aree tonali molto distanti determinato da improvvisi cambiamenti di tonalità dovuti a momenti di canto nel canto. In *Silvano*, ad esempio, come già era avvenuto con la Preghiera di *Cavalleria rusticana*, Mascagni accentuò proprio sul piano tonale il carattere realistico dei cori, ciascuno dei quali introduce sistematicamente una tonalità distante da quella della situazione scenica in cui è inserito. Si veda il primo Coro («O marinai»), nella tonalità di *fa maggiore*, ripreso nella stessa tonalità al termine della scena successiva, vale a dire dopo che l'ingresso di Matilde ha fatto registrare tonalità anche molto distanti dal *fa maggiore*, quali *si bemolle minore* e *mi bemolle minore*.²²⁸

Sempre in corrispondenza dei momenti di maggiore concitazione dell'azione, melodrammi come *Pagliacci* e *Conchita* mostrano una certa predisposizione alla scrittura cromatica ed enarmonica. Tuttavia, a differenza di quanto avviene con l'accordo di settima diminuita, in questo caso non siamo in presenza d'una tendenza generalizzabile.

5.7. I duetti

Teoricamente le sezioni dialogate di un melodramma, e tra queste i duetti, rappresentano quei momenti in cui le tendenze realistiche del libretto e della partitura dovrebbero emergere con più vigore. In

spontanea sempre, simmetrica e ordinatissima ne' movimenti ritmici, fluente, amica dell'orecchio, se non sempre, quasi sempre espressiva. Nel maneggio dell'armonia, il Cilea è colto, è maestro ed è, come oggi si vuole, ardito. Ma nell'arditezza è sagace, è misurato e guidato da un gusto sano e castigato; e però, a differenza de' più giovani suoi colleghi, non è mai che i giri de' suoi accordi dieno nello strano e sian duri e scabrosi come raspe» (Biaggi è citato in *Tilda, melodramma in un atto, parole di A. Graziani, musica di F. Cilea*, «Il Teatro illustrato», XII/136 1892, pp. 60-1: 61).

²²⁸ Qualcosa di simile si registra in *Mala vita* al momento della sortita di Annetiello seguente alla scena del voto.

totale contraddizione con questa premessa il verismo musicale presenta come uno dei tratti maggiormente costanti l'adesione dell'articolazione formale dei duetti allo schema tradizionale della solita forma. Rispetto a tale norma, la scena-duetto di *Cavalleria rusticana* tra Santuzza e Lucia rappresenta un'unica e al contempo vistosa infrazione, soprattutto se si pensa al fatto che la sua novità formale scaturisce proprio dal realismo del libretto in quel punto.

A parziale giustificazione dell'atteggiamento conservativo imputabile ai compositori veristi relativamente alla struttura dei duetti va però detto che in queste circostanze 'solita' non fu solo la forma, ma anche l'idea di dramma 'chiuso' in cui ogni azione, causa della successiva, necessita di essere conclusa. Il verismo musicale realizzò un'idea di dramma fondamentalmente tradizionale, opposta sia alla concezione wagneriana del dramma a lente transizioni sia al dramma naturalistico, dove, di fatto, non 'accade nulla' in quanto tutto già predeterminato dalle 'immutabili' leggi naturali.

Diverso il caso dei quattro duetti di *Pagliacci*, che se da un lato evidenziano una strutturazione convenzionale dall'altro lato si presentano disposti a coppie, laddove il primo duetto confluisce direttamente nella scena di quello successivo. Analogamente si presentano concatenati gli ultimi due duetti di *Silvano*: il tempo di mezzo del precedente, quello tra Matilde e Renzo, è provocato dall'improvviso arrivo di Silvano e confluisce nella scena iniziale di quello successivo che, dopo il dileguarsi di Renzo, vede protagonisti lo stesso Silvano e Matilde.²²⁹ A tal proposito appare significativo soltanto rilevare che i duetti di un altro melodramma verista di Pietro Mascagni composto a distanza di dieci anni, *Amica* (1905, questa volta di ambientazione alpestre), evidenziano ancora il totale rispetto d'uno schema convenzionale.

229 Per il resto, l'analisi della forma dei duetti di *Silvano* conferma quella che è l'articolazione tradizionale di questo numero. Il primo Duetto tra Silvano e Matilde riproduce tutte le canoniche sezioni del duetto 'd'amore': scena e tempo d'attacco-tempo di mezzo-cantabile Matilde/cantabile Silvano-a2. Il secondo Duetto, tra Matilde e Renzo, al posto del cantabile e dell'a2 che non avrebbero alcuna giustificazione drammatica, presenta la perorazione orchestrale di fine atto.

Come convenzionali appaiono pure le articolazioni formali dei duetti del *Birichino* e della *Tilda*, fatte salve piccole infrazioni del tutto giustificabili in questo momento della storia dell'opera italiana.²³⁰ Anzi, il rispetto della tradizione spesso si spinge fino al punto di negare palesemente le tendenze realistiche dell'azione, come nel caso dell'*a2* collocato in conclusione del Duetto finale tra Tilda e Gastone: in questa circostanza i due personaggi si uniscono in un canto all'unisono sul motivo del cantabile di Tilda che, musicalmente, contrasta in maniera antirealistica con la distanza da cui essi sono separati sul piano drammatico. Tuttavia, anche questo tipo di unisono è diventato oramai un elemento di convenzione, ricalcato sul finale del Duetto di *Cavalleria rusticana* tra Santuzza e Turiddu.

5.8. Il commento interno orchestrale

Altro tratto costante fu l'impiego di motivi orchestrali di origine vocale in funzione di commento interno all'azione, tecnica utilizzata sistematicamente a partire da *Cavalleria rusticana*. Lo stretto legame evidenziato con lo stile indiretto-libero letterario fa di questa tecnica un elemento caratteristico del verismo musicale, a dispetto del suo impiego anche in opere di soggetto differente (*L'amico Fritz*). Sua principale forma espressiva fu la perorazione orchestrale finale, commento ultimo all'intera vicenda.

Umberto Giordano in *Mala vita* fece un utilizzo molto scrupoloso del commento interno orchestrale, spesso implicante effetti sia in altri parametri musicali sia a livello drammatico. Di contro *Pagliacci*, per la presenza al suo interno di temi ricorrenti di differente natura, fa registrare una divergenza nel contesto del verismo musicale.

Anche nella *Tilda* i richiami tematici talvolta non rinviano a precedenti — o successivi — motivi vocali. Ai temi esposti esclusivamente in versione strumentale, proprio perché non si presentano mai

²³⁰ Una di queste infrazioni, nella *Tilda*, si registra al momento del passaggio dalla scena del primo Duetto tra Tilda e Gastone alla sezione successiva, che risulta essere direttamente il cantabile di Tilda anziché il suo tempo d'attacco.

in associazione ad una frase verbale di qualche personaggio, non è possibile assegnare un significato drammatico inequivocabile, il che impone di concludere sulla loro natura e finalità evocativa (di situazioni o stati d'animo), piuttosto che esplicativa (di determinate situazioni o passaggi dell'azione). Tra questi temi, per l'alta frequenza con cui ricorre (cinque volte nei tre atti), va indicato almeno quello che risuona tra il levare di battuta 17 e battuta 20 del Preludio all'atto primo (es. 11, va comunque rilevato che il suo *incipit* è impiegato in versione vocale nel terzo finale sulle parole di Gastone «Deh! parla ancora!», così evidenziando un percorso insolitamente inverso da strumentale a vocale e non viceversa). Sarebbe inutile tentare un'interpretazione semantica di questi temi ai quali, come detto, non è possibile assegnare un motivo drammatico preciso. Essi rientrano nella sfera del linguaggio del compositore-narratore onnisciente che, in questi casi, non regredisce nel punto di vista interno all'azione mediante l'adozione del registro linguistico dei personaggi.

Sostenuto

Grandioso

fff

stentato.

Es. 11. Cilea, *La Tilda*, Preludio all'atto primo, bb. 16-26

Sempre nella *Tilda* due, invece, sono i temi impiegati in funzione di commento all'azione che presentano un'origine vocale. Il primo, impiegato anche come perorazione orchestrale finale, è portatore dell'affetto propulsore dell'intera vicenda, ossia l'amore 'folle' pro-

vato da Tilda per Gastone. La natura di questo affetto è deducibile proprio dal fatto che, come avviene nel cantabile del suo Duetto con Agnese del secondo atto, su questo motivo Tilda canta «Io l'amo, io l'amo questo tuo promesso! / Come una folle io l'amo!». In versione orchestrale esso risuona per commentare il primo incontro avvenuto proprio tra Tilda e Gastone, che ha luogo nel primo atto tra la Canzone della stessa Tilda «Io non son la fanciulla astuta» e l'ingresso in scena dei condannati. Lo si ascolta come perorazione finale del primo atto al termine del Duetto tra Tilda e Gastone, a commentare il parlato di Tilda «Ed ei non vede! / Ed ei non sa!». Ritorna come introduzione strumentale della Romanza di Tilda del secondo atto, «Forse son troppo vile», a suggerire l'affetto da cui ha origine questo numero.²³¹ E infine, come anticipato, suggella l'intera opera in qualità di perorazione orchestrale finale seguente le parole conclusive di Gastone «O sciagurato, sciagurato amor!», a comunicare il sentimento che nell'ultima scena ha spinto Tilda a porre fine alla propria esistenza inducendo lo stesso Gastone ad ucciderla.

Il secondo richiamo tematico di origine vocale veicola il sentimento religioso di pietà cristiana provato da Tilda nei confronti di Agnese. Nel loro Duetto, a seguito di quel rintocco di campana che ne costituisce il tempo di mezzo, Tilda intona due volte questo motivo sulle parole «No! Non sei tu, donna innocente, / Che dei cadermi al piè! / Oh prega almen che Dio clemente / Abbia pietà di me!». Ripresentato dall'orchestra subito dopo, in conclusione del canto di Tilda e prima che abbia inizio la risposta di Agnese, il motivo svolge una prima funzione di commento interno proprio nel comunicare il sentimento di pietà suscitato in Tilda dal suono della campana (additando la campana, infatti, Tilda ha appena cantato «Or l'odio in me del tutto è morto / Al suon di quella voce!»). Il motivo ritorna nel terzo atto alla fine del Duettino tra Tilda e Cecilia, dopo che a quest'ultima Tilda ha affidato Agnese prima di andare a morire. E, per concludere, lo si ascolta ancora una volta nel finale

231 In questi primi tre casi si tratta di un commento interno retrospettivo, dello stesso tipo di quelli già rilevati in *Cavalleria rusticana*.

d'opera a commento della reazione di Agnese dinanzi alla scena della morte di Tilda («Ahimé! O ciel, pietà»).

La presenza del commento interno orchestrale anche nel *Birichino* costituisce un dato ulteriormente indicativo di quali connotati stilistico-compositivi furono, in principio, percepiti quali identificativi del verismo musicale. Anche qui come già in *Cavalleria rusticana*, *Mala vita* e *La Tilda*, la voce del compositore regredisce nelle vesti di un narratore interno alla scena e commenta determinati passaggi dell'azione attraverso il richiamo orchestrale di temi di origine vocale. Quando Maria è soccorsa dai popolani dopo il tentativo di suicidio (quinta scena), a commento dell'azione l'orchestra fa risuonare il motivo sul quale, poco prima, Lolò ha invocato l'aiuto della folla («La soccorrete, / E del Signore / Scenda la pace / Nel vostro cor!»). Nell'ultima scena, superata ogni titubanza, Maria si rivela al figlio mentre in orchestra risuona il motivo con cui Lolò aveva precedentemente chiesto alla donna notizie riguardo alla madre («Che mia madre conosciate? / Che di lei novelle abbiate?»). Il motivo attraverso cui madre e figlio cantano all'unisono la gioia del loro ricongiungimento («Madre! ne l'infinita / Gioia di questo amplesso») risuona poco dopo come perorazione finale, a commento del gesto di Blachot che col suo abbraccio si unisce a quello di nuora e nipote ritrovati. Quando Maria compare per la prima volta (seconda scena), i suoi gesti sono accompagnati da un motivo orchestrale (Andante espressivo) cui, retrospettivamente, si può assegnare il significato della «volontà di suicidio» della donna giacché sullo stesso motivo Maria intonerà la frase «E se pietà per me in voi parla, o buona / Amica, deh lasciate / Morir chi soffre tanto!» (settima scena).

Come già in *Cavalleria rusticana* anche nel suo secondo lavoro verista, *Silvano*, Pietro Mascagni adottò la tecnica di riproporre in versione orchestrale alcuni motivi vocali al fine di commentare dall'interno un particolare momento della vicenda. Uno di questi motivi, che si rivela con maggiore evidenza per il fatto di risuonare in quattro punti diversi della partitura, è esposto da Matilde all'inizio del primo atto sulle parole «Non amo, non ho amato / Che il mio Silvano» (seconda scena). Esso è portatore dell'affetto principale e

propulsore dell'intera azione, l'amore di Matilde per Silvano. Un amore disperato per via del vincolo che lega la donna a Renzo, col quale Matilde è stata costretta al compromesso: da quell'amore e questo compromesso scaturisce la tragedia finale, suggellata dal 'solito' gesto veristico di Silvano che con un colpo di pistola uccide il rivale Renzo. Ed è proprio la voce del compositore che si materializza nella riproposizione orchestrale del motivo canoro di Matilde a far affiorare questi risvolti drammatici. Come all'inizio della sesta scena del primo atto, quando serve a spiegare la ragione della disperazione di Matilde a seguito dell'astio appena dimostrato dalle parole di Renzo nei confronti di Silvano. O come nella scena successiva, quella del duetto tra Renzo e Matilde, quando lo stesso motivo melodico risuona in orchestra sulle parole con cui Renzo ricatta Matilde («Vieni, o l'uccido»), a suggerire la ragione che spinge la donna a concedersi di nuovo. Al termine del primo atto, risuonando a piena orchestra subito dopo il parlato e l'urlo di disperazione di Matilde (sulle parole «Questa sarà la mia vergogna estrema», che pongono fine al duetto con Renzo), esso fa intuire l'affetto che ha prodotto la tragedia fino a quel momento, che è unicamente la tragedia di Matilde. In conclusione del secondo dei due atti, risuonando sull'urlo di Matilde «Aiuto... Aiuto!», commenta il compimento della tragedia finale, che questa volta è quella dei tre personaggi protagonisti: essi sono tutti vittime di un intreccio di fatti (il compromesso tra Renzo e Matilde) e circostanze fortuite (Silvano che si addormenta in riva al mare, così saltando la pesca e sorprendendo Renzo e Matilde) originato dal sentimento di Matilde che proprio la perorazione serve a veicolare.

Ma sono molteplici i momenti in cui l'orchestra interviene in funzione di commento interno. Un ultimo esempio, per concludere: all'inizio della seconda scena del secondo atto che vede Silvano duettare con la madre, dopo le parole del protagonista «Mi culleranno / Soltanto i sogni belli dell'amore» e prima ancora che quelle di Rosa facciano esplicito riferimento al suo affetto per Matilde («Pensi sempre a Matilde?») è già l'orchestra a rivelare il nome di colei che anima il sentimento di Silvano, mediante un intervento di quattro battute che ripropone l'*incipit* del motivo vocale con cui lo stesso Sil-

vano ha dato avvio al tempo d'attacco del suo duetto 'd'amore' con Matilde (terza scena del primo atto: «Torno, adorata mia, / Tra le tue braccia, alfine, ed a' tuoi baci!»).

6. Conclusioni

All'indomani dello straordinario ed inaspettato successo di *Cavalleria rusticana*, nell'intento di smentire quei critici che avevano individuato nel soggetto verghiano il segreto dell'ottima riuscita del suo primo lavoro, Pietro Mascagni compose una nuova opera di carattere diametralmente opposto per dimostrare che il segreto di quel successo era invece da ricercarsi nella forza ed efficacia del linguaggio musicale. Sostenuto in questo suo proposito da Edoardo Sonzogno, insieme decisero di trarre il nuovo soggetto da un romanzo degli autori alsaziani Emile Erckmann e Alexandre Chatrian, *L'amico Fritz*. Nicola Daspuro fu incaricato di realizzare il libretto, alla cui stesura partecipò lo stesso Mascagni assistito dalla collaborazione degli amici librettisti Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci. Diversamente da quanto avvenuto per *Cavalleria rusticana*, la nuova vicenda fu ambientata in un paese nordico i cui abitanti apparivano alieni dalle infuocate passioni che animavano la campagna siciliana. Inoltre essa, contrariamente a quella verghiana, fu appositamente dotata d'una struttura semplicissima priva di un vero e proprio intreccio. Con questi presupposti la «commedia lirica in tre atti» *L'amico Fritz* andò in scena al Teatro Costanzi di Roma il trentuno ottobre 1891 a poco più di un anno di distanza da *Cavalleria rusticana*, e bissandone, in parte, il successo.

Come detto nell'introduzione a questa seconda parte del libro, lo studio dell'*Amico Fritz* può servire a stabilire se i tratti veristici di *Cavalleria rusticana* sono collegati esclusivamente alle tendenze realistiche di questo libretto oppure se, nella fase iniziale della sua attività, Mascagni ne fece anche un utilizzo indipendente dalla natura veristica del soggetto. Senza creare troppa *suspense*, possiamo anticipare sin d'ora che l'analisi della partitura dell'*Amico Fritz* avvalorava la seconda

di queste due possibilità. Anche in quest'opera, ad esempio, la presenza di musica di scena sotto forma di citazione di forme popolari risulta molto consistente. Cominciando dal primo atto, la sortita di Beppe è caratterizzata dall'assolo di violino in stile zingaresco e dalla canzone «Laceri, miseri». Poco dopo, la fanfaretta degli orfanelli intona una marcia il cui tema è tolto da una canzone popolare alsaziana (*Ich bin lustig*). Il secondo atto si apre su un motivo d'oboe anch'esso tolto da una canzone popolare alsaziana (*Es trug das Mädelein*), riprodotta integralmente dal successivo coro interno. A seguire, raccogliendo fiori, Suzel intona un'altra canzone, «Bel cavalier». Su una ripresa del canto corale alsaziano ha termine il secondo atto. Dopo l'Intermezzo orchestrale che riproduce il motivo dell'assolo di violino di Beppe, il terzo atto fa registrare ancora due canzoni («Intrecciate ghirlande, o giovinette» e «O pallida, che un giorno mi guardasti»), la prima intonata in apertura d'atto dal coro interno, la seconda cantata da Beppe nella scena successiva.

È del tutto evidente che nel passare dal soggetto veristico di *Cavalleria rusticana* a quello comico dell'*Amico Fritz* Pietro Mascagni non rinunciò ai pezzi chiusi che citano forme popolari. Anzi, nella seconda opera il senso realistico della musica di scena appare accentuato dalla riproduzione di canti originali alsaziani, mentre il folklore siciliano non risulta caratterizzante la musica di *Cavalleria rusticana*. Sorprendentemente, dunque, mediante un non occasionale ricorso ai 'ritmi tipici', *L'amico Fritz* evidenzia una più rigorosa applicazione del criterio del colore locale. Ma va anche rilevato che questa musica di scena non presenta un ruolo drammaturgico attivo, a differenza di ciò che avviene in *Cavalleria rusticana*. Certo, alla canzone di Suzel «Bel cavalier», alla ripresa del coro alsaziano o alla canzone di Beppe del terzo atto, non si possono negare una qualche pertinenza drammatica, essendo chiara sul piano affettivo la loro corrispondenza con le situazioni sceniche in cui ricorrono. Tuttavia, contrariamente alla Siciliana di Turiddu e allo Stornello di Lola, la loro musica non contribuisce alla costruzione o allo scioglimento dell'intreccio. Né contribuisce alla mediazione di valori impliciti della realtà storico-sociale inscenata, a differenza della canzone di Alfio e della Preghiera.

Inoltre, se alla Romanza di Santuzza è attribuibile un carattere narrativo finalizzato alla ricostruzione dell'antefatto, nell'*Amico Fritz* l'aria è trattata in modo del tutto tradizionale, quale momento anti-realistico d'effusione sentimentale. In più di un'occasione, in particolare con l'emergere della passione amorosa che si registra nel terzo atto, sia a Fritz («Ed anche Beppe amò») sia a Suzel («Non mi resta che il pianto ed il dolore») è affidata l'intera scena perché essi diano sfogo in un canto solistico alla loro tensione affettiva.²³²

Anche nell'*Amico Fritz* si registra l'impiego della stessa tecnica di commento orchestrale all'azione già incontrata in *Cavalleria rusticana* e, come visto, ripresa nelle opere veriste di altri compositori. A dispetto dell'assenza di un vero intreccio Mascagni non volle rinunciare ai richiami tematici per spiegare fino in fondo, come un narratore regredito nella scena, il significato di determinati passaggi dell'azione. Qui di seguito sono indicati alcuni di questi momenti di commento interno.

Come detto poco sopra, la canzone «Bel cavalier» ha pertinenza drammatica poiché nella storia che racconta (una boscaiola dona una rosa ad un cavaliere che è triste perché senza sposa) è possibile intravedere una proiezione della situazione che si è creata tra Suzel e Fritz: che Suzel provi per Fritz lo stesso sentimento che anima la boscaiola nei riguardi del cavaliere è confermato dalle prime quattro battute della canzone riproposte dall'orchestra nella scena del primo duetto tra Suzel e Fritz (inizio secondo atto), a seguito delle parole

232 Da un punto di vista strutturale nell'*Amico Fritz* la musica di scena stravolge l'articolazione formale di un numero già in corso solo al momento dell'ingresso di Beppe, quando il suo assolo di violino interrompe bruscamente la scena corale del brindisi per il compleanno di Fritz. Si tratta di una funzione d'interpunzione paragonabile a quella della Sortita di Alfio, oppure della Preghiera, già discussa relativamente alla scena-duetto di Santuzza e Lucia: una sorta di 'contrappunto' drammatico che accentua il realismo della musica di scena. Questo realismo è inoltre sottolineato dai sistematici cambiamenti che si registrano in parametri quali la tonalità e, ovviamente, il timbro. L'assolo di violino di Beppe sospende la cadenza che l'orchestra sta per effettuare nella tonalità di *mi maggiore* ed introduce la tonalità di *la maggiore*, prima di modulare in quella più malinconica di *re minore*. Ma tutti i cori e le canzoni introducono sistematicamente aree tonali differenti da quelle precedenti, alle quali seguono senza alcuna mediazione.

della fanciulla «Oh, signor Fritz / Canto così come mi vien dal core».

Il motivo d'ingresso di Suzel «Son pochi fiori» ritorna più volte nel corso dei tre atti, ma in un'occorrenza serve a spiegare il significato metaforico dei versi del libretto, con la paradossale conseguenza del linguaggio musicale utile a delucidare il senso di quello verbale: alla fine della terza scena del secondo atto, subito prima del duetto tra Suzel e David, quest'ultimo fa alcune considerazioni sull'umore di Fritz dicendo, ad un certo punto, «Ch'egli sia già rimasto al paretaio?». Immediatamente l'orchestra fa risuonare il motivo di Suzel chiarendo che Fritz è rimasto 'intrappolato' dall'amore per quella fanciulla. Nella seconda scena del terzo atto questo stesso richiamo tematico indica che è l'affetto ora nutrito da Fritz per Suzel ad essere il motivo della sua tristezza, quando Beppe recita «Una volta venivi incontro / Con un bel sorriso, che cos'hai?».

All'inizio della quarta scena del terzo atto, dopo l'aria di Fritz «Ed anche Beppe amò!», il recitativo di David inizia con la seguente frase: «L'amico Fritz fantastica d'amore». Immediatamente l'orchestra fa risuonare l'*incipit* del motivo della scena iniziale dell'opera, quella in cui proprio Fritz aveva dichiarato la propria riluttanza al sentimento amoroso: è evidente il senso ironico di questo commento del compositore-narratore interno, che poco prima della resa finale di Fritz all'amore per Suzel ricorda il momento in cui lo stesso Fritz s'era proclamato «amico a tutti e sempre... marito, no!».²³³

233 Alla luce di questi casi sorprende nell'*Amico Fritz* l'assenza della principale forma di commento orchestrale all'azione, la perorazione di fine atto. In conclusione di ciascuno dei tre atti non si registra alcuna perorazione orchestrale, e quello che fu un tratto tipico del verismo musicale è qui sostituito da chiusure più tradizionali, affidate al canto corale (il coro degli orfanelli e quello alsaziano, rispettivamente in conclusione dei primi due atti) o concertato («O amore, o bella luce del cor» di Fritz, ripreso da tutti personaggi alla fine del terzo atto). Un'unica perorazione orchestrale si registra al termine del duetto di Suzel e David, a metà del secondo atto (quarta scena). Essa serve a sostituire l'a2 e allo stesso tempo a fungere da commento alla situazione drammatica che, nella vicenda di Suzel, riflette quella biblica di Rebecca appena narrata dalla stessa Suzel proprio sul motivo riproposto dall'orchestra come perorazione. Questa sostituzione dell'a2 finale mediante la riproposizione orchestrale del tema del tempo d'attacco rappresenta la principale infrazione alla norma della solita forma rilevabile nell'A-

Dunque, a dispetto della radicale differenza intercorrente tra i soggetti di *Cavalleria rusticana* e dell'*Amico Fritz*, in questa seconda opera ritroviamo alcuni connotati stilistico-compositivi che nella prima sono collegabili all'estetica verista. Tuttavia, pur nell'indiscutibile omologia stilistica di base, una certa incoerenza non sembra mancare. Primo, le citazioni di forme popolari dell'*Amico Fritz* evidenziano, paradossalmente, lo sforzo da parte dell'autore di riprodurre il colore locale in maniera più fedele rispetto a quanto avvenuto in *Cavalleria rusticana*. Secondo, queste stesse citazioni, sia pure connotate di un più autentico folclore, non detengono una funzione drammaturgica paragonabile a quella delle citazioni di *Cavalleria rusticana*. Terzo, se nell'*Amico Fritz* si registra la stessa tecnica dei richiami tematici già impiegata in *Cavalleria rusticana*, tuttavia essa non è applicata nella sua modalità più scontata e tipica, quella della perorazione di fine atto. Quarto ed ultimo, nell'*Amico Fritz* non sono rilevabili passaggi caratterizzati da una vocalità 'melopeica', parlata o urlata, e ciò in modo coerente in relazione ad un soggetto non verista, privo di slanci parossistici.

Ad ogni modo, la presenza nell'*Amico Fritz* dei due principali tratti del linguaggio musicale di *Cavalleria rusticana* deve necessariamente farci concludere sull'incoerenza attribuibile all'iniziale produzione di Pietro Mascagni: se il giovane compositore col suo secondo lavoro non tradì il proprio stile compositivo nell'intento di dimostrare che solo alla musica era imputabile lo straordinario successo dell'opera prima, d'altra parte egli non mostrò rigore poetico. Forse, in quel particolare momento della storia dell'opera italiana, tanto da parte di Mascagni quanto degli altri componenti della «giovane scuola» fu avvertita profondamente l'esigenza di non rinunciare a tratti stilistici — primo fra tutti il colore locale — sul piano estetico avvertiti come necessari ai fini della buona riuscita delle proprie opere in un determinato contesto di critica e pubblico.

mico Fritz, tuttavia giustificata dal fatto che quello tra David e Suzel non è un duetto 'd'amore'. I duetti tra Suzel e Fritz del secondo atto (seconda scena) e del terzo atto (settima scena) appaiono regolari nelle loro rispettive articolazioni in scena-tempo d'attacco-cantabile-*a2* e scena-tempo d'attacco-tempo di mezzo-*a2*.

Se nel novero di queste considerazioni finali includiamo anche *Silvano*, per forza di cose si deve concludere che a fare di questo melodramma e *Cavalleria rusticana* due opere veriste, e dell'*Amico Fritz* una commedia per musica, è innanzitutto la natura dei rispettivi soggetti. Indipendentemente da essa, infatti, sul piano musicale i tre lavori evidenziano similitudini così marcate che da questa prospettiva ci impongono di accomunarli. Le citazioni di forme popolari e l'impiego dell'orchestra in funzione di commento interno, connotati distintivi del linguaggio musicale verista su più ampia scala per essere filtrati da *Cavalleria rusticana* in molti altri melodrammi successivi, tali non sono relativamente alla prima produzione di Mascagni, che utilizzò canzoni popolari e commento interno senza alcuna distinzione sulla base dei soggetti. Anche la critica coeva, con l'unica eccezione di quella propagandistica che scrisse su «Il Teatro illustrato» alla vigilia dell'Esposizione musicale del 1892, utilizzò la natura del soggetto quale unico principio estetico per classificare diversamente *Cavalleria rusticana* e *Silvano* da un lato, *L'amico Fritz* dall'altro.

Tuttavia, le piccole differenze che si registrano sul piano musicale tra queste tre opere sono collegabili proprio alla diversa natura del soggetto. I momenti di parossismo tipici della tragedia verista e del tutto assenti nell'*Amico Fritz* provocano particolari dinamiche sul piano dell'armonia e un determinato uso della vocalità che, relativamente a quei momenti, distinguono il linguaggio musicale di *Cavalleria rusticana* e *Silvano* da quello dell'*Amico Fritz*. Il libretto di *Silvano* prevede molteplici situazioni che evidenziano esasperazione drammatica, alle quali corrisponde una notevole tensione sia armonico-tonale sia di tipo vocale. Emblematiche, in tal senso, risultano le ultime tre battute precedenti alla perorazione finale del primo atto (cfr. es. 10): lo stato di disperazione di Matilde, reso verbalmente dalla frase «Questa sarà la mia vergogna estrema!», è musicalmente comunicato attraverso il passaggio immediato dalla tonalità di *sol maggiore* all'omologa minore, una vocalità parlata (i *sol* ribattuti, che ritmicamente riproducono lo schema accentuativo dell'endecasillabo di prima,

quarta e decima sillaba accentate) e urlata (il salto d'ottava che si registra sulle due sillabe finali, seguito dal singhiozzo).²³⁴

In generale, concludendo, si può affermare che il verismo musicale ebbe quali suoi tratti più costanti, e quindi maggiormente identificativi, una certa tipologia di soggetto innanzitutto, la musica di scena in funzione coloristica ed una certa tecnica di commento all'azione in secondo luogo. La compresenza di questi tratti in un'unica opera devono necessariamente farci concludere sulla sua natura veristica. Questo dal punto di vista coevo.

Se, invece, con lo sguardo dello studioso di oggi allarghiamo la prospettiva ad altri tratti che pure sono necessari ai fini della definizione del verismo musicale, questa tendenza diviene una «tendenza stilistica ambigua».²³⁵ Relativamente a parametri come l'intreccio, la scrittura librettistica, oppure l'armonia, la vocalità, il verismo musicale perde parte della sua coerenza e catalogare un'opera come verista diventa un compito complesso.²³⁶ Da un punto di vista attuale il

234 La tecnica impiegata per rendere simili situazioni drammatiche è quasi sempre risultata quella della sospensione tonale, ottenuta mediante procedimenti armonici quali un fitto ricorso ad accordi di settima diminuita o a passaggi cromatici, già registrato in precedenti melodrammi veristi. In tale direzione è interpretabile anche l'articolazione sintattica tonalmente sconnessa caratteristica di diversi passaggi dell'azione. Nella seconda scena del primo atto, ad esempio, le diverse fasi del monologo di Matilde sono scandite da netti cambiamenti di colore provocati da salti da una tonalità ad un'altra molto distante, finalizzati proprio alla comunicazione dello stato di agitazione sentimentale che affligge la donna in quel momento.

235 DAHLHAUS, *Il realismo musicale*, p. 99.

236 Da questa prospettiva, secondo Andreas Giger il verismo musicale da stile concreto si scioglie addirittura in «termine ideale» (GIGER, *Verismo*, pp. 271–315: 290) potenzialmente riferibile anche a quelle opere di Boito (*Mefistofele*), Ponchielli (*La Gioconda*), oppure dell'ultimo Verdi (*Don Carlo* e *Otello*), che secondo Jay Nicolaisen definiscono un periodo di «transizione» nella storia dell'opera italiana (JAY NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition, 1871–1893*, Umi Research Press, Ann Arbor 1980). L'idea di Giger — dichiaratamente derivata da quella dahlhausiana, più generale, del realismo operistico ottocentesco quale fenomeno operante «una profonda frattura nella convenzione» (DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, p. 301) — è che i mutamenti stilistici registrabili nelle opere italiane a partire dagli anni settanta dell'Ottocento trovano una migliore interpretazione se letti come «verismo emergente», a condizione che si intenda il verismo musicale non come uno stile particolare derivato da *Cavalleria rusticana* ma come «un

verismo musicale si presenta come un tipo operistico di difficile interpretazione per la presenza al suo interno di non poche incongruenze, spia di un'incoerenza giudicabile come l'effetto di una commistione di tradizione e innovazione, di elementi convenzionali ricavati da un vocabolario storicamente definito e tratti veristici valutabili in direzione della modernità. Da ciò ne scaturisce una contraddizione che, a mio avviso, solo in parte fu il frutto dell'inesperienza, dell'incapacità oppure della scelta autonoma dei compositori della «giovane scuola» di non essere 'veristi' fino in fondo. Piuttosto fu l'effetto di un clima culturale e di una concezione estetica conservatrici che, in definitiva, influenzarono a monte l'attività di quegli autori.

Una contraddizione, infine, in cui va rintracciato il germe del radicalizzarsi su posizioni antitetiche della ricezione critica poiché in grado di offrire facili pretesti sia ai sostenitori sia ai denigratori. Se, nel suo riuscito «connubio di realismo e idealismo», *Cavalleria rusticana* rappresentò un modello chiaramente da imitare, per il suo verismo più radicale *Mala vita* fu, di contro, un modello da evitare. Ma a determinare i destini opposti di queste due opere fu, soprattutto, la reazione di una critica che giudicava da una posizione ancora legata all'idealismo. Il caso di Umberto Giordano, costretto da duri attacchi ad 'idealizzare' i tratti più crudamente realistici del suo melodramma in una nuova versione, probabilmente influi sulle scelte di altri giovani compositori per nulla desiderosi di bruciarsi al proprio esordio.

più ampio concetto di rottura delle convenzioni romantiche» (GIGER, *Verismo*, pp. 271–315: 286–90). Questo assunto non è condiviso da Arman Schwartz: «it risks reinscribing the very old story about Italian composers gradually freeing themselves of past conventions in the service of dramatic truth» (SCHWARTZ, *Rough music*, pp. 228–44: 231 nota 9). Tuttavia esso parrebbe trovare indiretta conferma nella ricostruzione del concetto di verismo risalente agli anni settanta dell'Ottocento effettuata da Virgilio Bernardoni: «In un primo tempo, quindi, il concetto di 'verismo' è sinonimo d'uno dei significati già assegnati in negativo al termine 'realismo'. Nella fase della più massiccia penetrazione di opere straniere in Italia, veristica (o realistica) fu reputata innanzitutto qualsiasi deviazione da una delle condizioni primarie del melodramma autoctono: quella dell'espressione cantata, marcatamente incline a tipologie melodiche in cui hanno preponderante rilievo le forme musicali» (BERNARDONI, *Le "tinte" del vero*, pp. 43–68: 59).

Si spiega anche in questo modo l'«ambiguità» del verismo musicale, una tendenza che, in ultima analisi, ha trovato la sua coerenza stilistica nel persistere in una 'necessaria' incoerenza estetica di fondo, in una condizione in cui fattori contrastanti tendono sempre a bilanciarsi in direzione di un non casuale equilibrio tra realismo e idealismo, tradizione e innovazione.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T. W., *Mascagnis landschaft*, «Vossische Zeitung», VII 1933, p. 7.
- ALONGE R., *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Bari 1985.
- ALVERÀ P., *Giordano*, Treves, New York 1986.
- L'Amico Fritz nel centenario della prima rappresentazione. Atti del 4° convegno di studi su Pietro Mascagni*, a cura di P. e N. Ostali, Livorno 20–21 settembre 1991, Casa Musicale Sonzogno, Milano 1994.
- Amintore Galli: musicista e musicologo*, a cura di G. Tintori, L. Inzaghi, G. Zangheri e S. Martinotti, Nuove Edizioni, Milano 1988.
- ANSELMi A., *Pietro Mascagni*, Gastaldi Editore, Milano 1959.
- ASHBROOK W., *The Operas of Puccini*, Oxford University Press, Oxford 1985.
- ASOR ROSA A., *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di W. Binni, vol. II, Bulzoni, Roma 1975.
- Atti del primo convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni*, a cura di F. D'Amico, Livorno 13–14 aprile 1985, Sonzogno, Milano 1987.
- BALDACCi L., *I libretti di Mascagni*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIX/3 1985, pp. 395–410.
- BALDACCi L., *Libretti d'opera e altri saggi*, Vallecchi, Firenze 1974.
- BALDACCi L., *La musica in italiano: libretti d'opera dell'ottocento*, Rizzoli, Milano 1977.
- BALDI G., *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologica nel Verga verista*, Liguori, Napoli 1980.
- BARILE L., *Le parole illustrate: Edoardo Sonzogno editore del popolo*, Mucchi Editore, Modena 1994.
- BARILLI B., *Il paese del melodramma*, Einaudi, Torino 1985.
- BASEVI A., *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Firenze 1859.

- BASINI L., *Masks, Minuets and Murder: Images of Italy in Leoncavallo's «Pagliacci»*, «Journal of the Royal Musical Association», cxiii/1 2008, pp. 32–68.
- BASTIANELLI G., *La crisi musicale europea*, Pagnini, Pistoia 1912.
- BASTIANELLI G., *Pietro Mascagni*, Ricciardi, Napoli 1910.
- BEGHELLI M., *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J. J. Nattiez, vol. iv *Storia della musica europea*, Einaudi, Torino 2004, pp. 894–921.
- BENVENUTI N., *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte*, Editrice La Fortezza, Livorno 1981.
- BERNARDONI V., *Le «tinte» del vero nel melodramma dell'Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», v/1 1998, pp. 43–68.
- BIANCHINI R., *Una vita per Mascagni*, Edizioni di Barbablù, Siena 1991.
- BIANCONI L., *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Il Mulino, Bologna 1993.
- BIGAZZI R., *I colori del vero. Vent'anni di narrativa (1860-1880)*, Nistri-Lischi, Pisa 1969.
- BINI D., *Ma quale «commedia è finita»? A Pirandellian Reading of Leoncavallo's «Pagliacci»*, «Canadian Journal of Italian Studies», viii/31 1985, pp. 173–84.
- BLESSINGER K., *Der Verismo*, Verlag des Bühnen-Volksbundes, Frankfurt am Main 1922.
- BRETTENTHALER S., *«Cavalleria rusticana» und «Pagliacci». Prototypen der veristischen Oper? Eine Untersuchung ihrer Verbindungslinien zum literarischen «verismo» und zur Frage der Sinnhaftigkeit des Terminus in der Musik*, Lang, Farnkfurt am Main 2003.
- BUDDEN J., *Puccini, Massenet and 'Verismo'*, «Opera», xxxiv 1983, pp. 477–81.
- CAPUANA L., *Gli ismi contemporanei*, Niccolò Giannotta Editore, Catania 1898.
- CAPUANA L., *Il teatro italiano contemporaneo*, Luigi Pedone Lauriel, Palermo 1872.
- CARNER M., *Giacomo Puccini: «Tosca»*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- Carteggio Verdi-Ricordi 1880–1881*, a cura di P. Petrobelli, Istituto di Studi verdiani, Parma 1988.
- Casa Musicale Sonzogno: cronologie, saggi, testimonianze*, a cura di M. Morini, N. Ostali e P. Ostali jr., Sonzogno, Milano 1995.
- Cavalleria rusticana: l'archetipo e le sue figure*, a cura di P. Benedetti, Sogedit, Roma 1996.

- Cavalleria rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di P. e N. Ostali, Sonzogno, Milano 1990.
- CELLA F., ARRUGA F. L., *Problemi del verismo nell'opera in musica*, Grafica Milli, Milano 1967.
- CELLAMARE D., *Mascagni*, Palombi, Roma 1965.
- CELLAMARE D., *Mascagni e la «Cavalleria» visti da Cerignola*, Palombi, Roma 1941.
- CELLAMMARE D., *Umberto Giordano. La vita e le opere*, Garzanti, Milano 1949.
- CIRESE A. M., *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Einaudi, Torino 1976.
- CLAUSETTI C., *Disposizione scenica per l'opera* Conchita, Ricordi, Milano 1911.
- CLERICI L., *Invito a conoscere il verismo*, Mursia, Milano 1989.
- COGO G., *Il Nostro Mascagni*, Edizioni Cristofari, Vicenza 1931.
- COGO G., *La verità su Pietro Mascagni*, Pastorio, Vicenza 1911.
- COLAUTTI A., *Il fenomeno Mascagni*, «Corriere di Napoli», XXI/266-72 1892.
- CONATI M., "Un indicatore stradale": *Mascagni, Leoncavallo & C. nei teatri tedeschi, 1890-1900*, «Musica/Realtà», XX/60 1999, pp. 153-87.
- CSAMPAI A., HOLLAND D., *Pietro Mascagni: «Cavalleria rusticana», Ruggero Leoncavallo «Der Bajazzo»*. Texte, Materialien, Kommentare, Rowohlt, Reinbek 1987.
- DAHLHAUS C., *Between Romanticism and Modernism: four studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, University of California Press, Berkeley 1989.
- DAHLHAUS C., *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990.
- DAHLHAUS C., *Il realismo musicale: per una storia della musica ottocentesca*, Il Mulino, Bologna 1987.
- DALLAPICCOLA L., *Appunti, Incontri, Meditazioni*, Zerboni, Milano 1970.
- DALMONTE R., *Il prologo de «I Pagliacci». Nota sul verismo in musica*, «Musica/Realtà», III/8 1982, pp. 105-14.
- D'AMICO F., *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano 1962.
- D'AMICO T., *Francesco Cilea*, Edizioni Curci, Milano 1960.
- D'ANNUNZIO G., *Il capobanda*, in RUBENS TEDESCHI, *D'Annunzio e la musica*, La nuova Italia, Scandicci 1988.
- DE DONNO A., *Mascagni nel '900 musicale*, Casa del libro, Roma 1935.
- DE DONNO A., *Modernità di Mascagni*, Casa editrice Pinciana, Roma 1931.
- DE PAOLI D., *L'opera italiana: dalle origini all'opera verista*, Editrice Studium, Roma 1955.

- DE SANCTIS D., *Literary Realism and Verismo Opera*, PhD Dissertation, The City University of New York, 1983.
- DE SANCTIS F., *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Laterza, Bari 1965.
- DONATI P. L., *Mascagni in Cartolina*, Editrice Nuova Fortezza, Livorno 1990.
- La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Il Mulino, Bologna 1986.
- DRYDEN K., *Leoncavallo: Life and Works*, Scarecrow Press, Lanham 2007.
- Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini. Atti del I convegno internazionale sull'opera di Giacomo Puccini*, a cura di J. Maehder, Giardini Editori, Pisa 1983.
- FERRENTE A., *Realismo e verismo nel teatro musicale*, Stampato in proprio, Catania 2006.
- FERRONE S., *Il teatro di Verga*, Bulzoni, Roma 1972.
- FLURY R., *Pietro Mascagni: A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport 2001.
- FRACCAROLI A., *Celebrità e quasi*, Casa Editrice Sonzogno, Milano 1923.
- FRACCAROLI A., *Mascagni e la sua "Isabeau"*, «Corriere della sera», xxxv/290 1910, p. 3.
- FRAJESE V., *Dal Costanzi all'Opera: cronache, recensioni e documenti in 4 volumi*, Edizioni Capitulum, Roma 1977-78.
- Francesco Cilea*, a cura di D. Ferraro, N. Ostali e P. Ostali Jr, Casa Musicale Sonzogno, Milano 2000.
- Francesco Cilea e il suo tempo: atti del convegno internazionale di studi*, a cura di G. Pitarresi, Palmi - Reggio Calabria 20-22 ottobre 2000, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", Reggio Calabria 2002.
- FRATTA CAVALCABÒ C., *Mascagni e Puccini*, La Giovane Montagna, Parma 1942.
- FRYE N., *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969.
- GAILLARD J., *Cavalleria rusticana: novella, dramma, melodramma*, «MLN», cvii/1 1992, pp. 178-95.
- GALLI A., *Estetica della musica ossia Del bello nella musica sacra, teatrale e da concerto*, Bocca, Torino 1900.
- GALLI A., *Umberto Giordano nell'arte e nella vita*, Sonzogno, Milano 1915.
- GAVAZZENI G., *La musica e il teatro*, Nistri-Lischi, Pisa 1954.
- GAVAZZENI G., *I nemici della musica*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1965.
- GAVAZZENI G., *30 anni di musica*, Ricordi, Milano 1958.
- GELATI G., *Il vate e il capobanda*, Belforte Editore Libraio, Livorno 1992.

- GHIRARDINI G., *Invito all'ascolto di Mascagni*, Mursia, Milano 1988.
- GIGER A., *Verismo: Origin, Corruption, and Redemption of an Operatic Term*, «Journal of the American Musicological Society», LX/2 2007, pp. 271–315.
- GUARNIREI CORAZZOL A., *Musica e letteratura in Italia tra '800 e '900*, Sansoni, Milano 2000.
- GUARNIREI CORAZZOL A., *Opera and Verismo: regressive points of view and the artifice of alienation*, «Cambridge Opera Journal», v/1 1993, pp. 39–53.
- GUI V., *Battute d'aspetto: meditazioni di un musicista militante*, Monsalvato, Firenze 1944.
- HANSLICK E., *Die moderne Oper*, vol. VI *Aus dem Tagebuche eines Musikers*, Hoffmann, Berlin 1892; vol. VII *Fünf Jahre Musik (1891–1895): Kritiken*, Hoffmann, Berlin 1896; vol. VIII *Am Ende des Jahrhunderts (1895–99): musikalische Kritiken und Schilderungen*, Hoffmann, Berlin 1899.
- HOBSBAWM E., *L'età degli imperi (1875–1914)*, Laterza, Bari 1987.
- HUEBNER S., *Naturalism and supernaturalism in Alfred Bruneau's Le Rêve*, «Cambridge Opera Journal», XI/1 1999, pp. 77–101.
- HUEBNER S., *Thematic Recall in Late Nineteenth-Century Opera*, «Studi pucciniani», III/1 2004, pp. 77–104.
- INCAGLIATI M., *Il Teatro Costanzi, 1880–1907: note e appunti della vita teatrale a Roma*, Tipografia Editrice Roma, Roma 1907.
- IOVINO R., *Mascagni: l'avventuroso dell'opera*, Camunia, Milano 1987.
- JERI A., *Mascagni*, Garzanti Editore, Milano 1940.
- KELKEL M., *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, Librairie Vrin, Paris 1984.
- LEIBOWITZ R., *Storia dell'Opera*, Garzanti, Milano 1966.
- Leoncavallo, Montalto e il verismo: convegno di studi*, a cura di L. Romeo, Montalto Uffugo 22 agosto 1998, Editoriale Progetto 2000, Cosenza 1999.
- LERARIO T., *Ruggero Leoncavallo e il soggetto dei "Pagliacci"*, «Chigiana», XXVI–XXVII/6–7 1971, pp. 115–122.
- La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, a cura di G. Barberi Squarotti, Tirrenia Stampatori, Torino 1985.
- Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo: atti del secondo convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo»*, a cura di J. Maehder e L. Guiot, 7–9 ottobre 1993, Sonzogno, Milano 1995.
- LONGOBUCCO L., *I «Pagliacci» di Leoncavallo*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2003.

- I maestri del verismo: tutti i libretti di Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea*, a cura di O. Cescatti, Garzanti, Milano 1996.
- MALLACH A., *The autumn of Italian opera: from verismo to modernism, 1890–1915*, Northeastern University Press, Boston 2007.
- MALLACH A., *Pietro Mascagni and his operas*, Northeastern University Press, Boston 2002.
- MARIANI R., *Verismo in musica e altri studi*, Olschki, Firenze 1976.
- MARZOT G., *Battaglie veristiche dell'Ottocento*, Principato, Milano 1941.
- Mascagni*, a cura di C. Casini, Electa, Milano 1984.
- MASCAGNI P., *Cinquantesenario della Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni, 1890–1940: le lettere ai librettisti durante la creazione del capolavoro*, a cura di G. Cen-zato, Bestetti, Milano 1940.
- Mascagni contro Sonzogno: comparsa conclusionale del maestro Pietro Mascagni*, a cura di G. Amici, Arti Grafiche S. Belforte & C., Livorno 1915.
- MASCAGNI P., *Epistolario*, a cura di M. Morini, voll. I e II, Lim, Lucca 1996–7.
- MASCAGNI P., *Mascagni parla. Appunti per le memorie di un grande musicista*, a cura di S. De Carlo, De Carlo, Milano-Roma 1945.
- Mascagni Ritrovato 1863–1945: l'uomo, il musicista*, a cura di C. Criscione e L. Andalò, Casa Musicale Sonzogno, Milano 1995.
- MASIELLO V., *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, in *Il caso Verga*, a cura di A. Asor Rosa, Palumbo, Palermo 1973, pp. 87–117.
- MASIELLO V., *Verga tra ideologia e realtà*, De Donato, Bari 1971.
- MASTROMATTEO F., *Umberto Giordano tra verismo e cinematografia*, Bastogi, Foggia 2003.
- Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di G. Pestelli, Einaudi, Torino 1977.
- MELUCCI P., *Verismo ed idealismo in arte*, Sarasino, Modena 1892.
- MILA M., *Cronache musicali 1955–1959*, Einaudi, Torino 1959.
- MINUCCI DEL ROSSO P., *Il verismo, il naturalismo e la sensibilità nell'odierno teatro drammatico*, Rassegna nazionale Editrice, Firenze 1892.
- MONALDI G., *Pietro Mascagni: l'uomo e l'artista*, Voghera, Roma 1898.
- MONALDI G., *Le prime rappresentazioni celebri: Mascagni*, Treves, Milano 1910.
- MORELLI G., *Quelle lor belle incognite borghesi. Sulla popolarità nazionale dell'opera lirica italiana, da «Rigoletto» alla «Fanciulla» attraverso «Cavalleria» e «Pagliaccio»*, in *L'Europa musicale. Un nuovo rinascimento: la civiltà dell'ascolto*, a cura di A. L. Bellina e G. Morelli, Vallecchi, Firenze 1988, pp. 245–96.

- MORINI M., *Pietro Mascagni*, Sonzogno, Milano 1964.
- MORINI M., *Umberto Giordano*, Sonzogno, Milano 1968.
- NARDI C., *L'origine del melodramma "Pagliacci"*, Di Stefano, Genova 1959.
- Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900. Atti del 3° Convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo»*, a cura di L. Guiot e J. Machder, Sonzogno, Milano 1998.
- NICASTRO A., *Il melodramma e gli italiani*, Rusconi, Milano 1982.
- NICOLAISEN J., *Italian Opera in Transition, 1871–1893*, Umi Research Press, Ann Arbor 1980.
- NICOLODI F., *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Sansoni, Firenze 1992.
- NICOLODI F., *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto Edizioni, Fiesole 1984.
- NICOLODI F., *Orizzonti musicali italoeuropei: 1860–1980*, Bulzoni, Roma 1990.
- NICOLODI F., *Parigi e l'opera verista: dibattiti, riflessioni, polemiche*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», xv/4 1981, pp. 577–623.
- OBERDORFER A., *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, Mondadori, Milano 1941.
- Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, a cura di V. Johnson, J. F. Fulcher e T. Ertman, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- L'Opera: Rassegna internazionale del teatro lirico*, Editoriale Fenarete, Milano 1966 (numero speciale de «L'Opera», II/2 1966).
- ORSELLI C., *Le occasioni di Mascagni*, Edizioni di Barbablù, Siena 1990.
- ORSINI G., *Vangelo d'un mascagnano*, Vecchi, Milano 1926.
- Pagliacci*, «La Fenice prima dell'Opera», 9 2008, Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia, Venezia 2008.
- PANNAIN G., «*Cavalleria Rusticana*», «Rassegna Musicale Curci», xvii/4 1963, pp. 2–4.
- PAPPALARDO G., *Pietro Mascagni e Ruggero Leoncavallo: due rappresentanti del verismo musicale italiano*, Cuecm, Catania 2007.
- PARIGI L., *Il momento musicale italiano*, Vallecchi, Firenze 1921.
- PESTALOZZA L., *Introduzione a La Rassegna Musicale*, Feltrinelli, Milano 1965.
- PFOHL F., *Die moderne Oper*, Carl Reissner, Leipzig 1894.

- Il piccolo Marat: storia e rivoluzione nel melodramma verista. Atti del terzo convegno di studi su Pietro Mascagni*, a cura di P. e N. Ostali, Livorno 9–10 giugno 1989, Sonzogno, Milano 1990.
- Pietro Mascagni: atti della giornata di studi promossa dal Centro Studi Mascagnani*, a cura di C. Orselli, Livorno 7 dicembre 2000, LoGisma, Firenze 2003.
- Pietro Mascagni: Contributi alla conoscenza della sua opera nel 1° centenario della nascita*, a cura del Comitato onoranze nel 1° centenario della nascita, Comitato onoranze, Livorno 1963.
- PIETROPAOLI C., *L'arte e il verismo*, Bernardino Vecchioni, L'Aquila 1885.
- PIZZETTI I., *Musicisti contemporanei*, Treves, Milano 1914.
- POMPEI E., *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte*, Tipografia Editrice Nazionale, Roma 1912.
- PORTINARI F., *Pari siamo*, EDT, Torino 1981.
- POWERS H. S., *Form and Formula*, «Studi pucciniani», III/1 2004, pp. 11–49.
- PROSPERI G., *Teatro verghiano: due restauri*, «Rivista italiana di drammaturgia», I/2 1976, pp. 3–24.
- Puccini*, a cura di V. Bernardoni, Il Mulino, Bologna 1996.
- Quartetto della maledizione: materiali per Rigoletto, Cavalleria e Pagliacci, Fanciulla*, a cura di G. Aulenti e M. Vallora, Ubulibri, Milano 1985.
- RICCI L., *34 anni con Pietro Mascagni: cose viste, sentite, vissute*, Edizioni Curci, Milano 1976.
- RINALDI M., *Musica e verismo: critica ed estetica d'una tendenza musicale*, De Santis, Roma 1932.
- Ritorno di Cilea: atti del Convegno promosso dalla SIAE e dal Teatro alla Scala*, Varrasse 5–6 giugno 1989, Centro stampa SIAE, Roma 1991.
- ROSEN D., «*La solita forma*» in *Puccini's Operas*, «Studi pucciniani», III/1 2004, pp. 179–99.
- ROSSELLI J., *Italy: The Decline of a Tradition*, in *The Late Romantic Era: From the Mid-19th Century to World War I*, a cura di J. Samson, Prentice Hall, Englewood Cliff 1991, pp. 126–50.
- ROSTAGNO A., *Gli antenati di Jago*, in *Arte, musica, spettacolo: annali del Dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo*, Università di Firenze, III 2002, pp. 53–75.
- ROSTAGNO A., *Folklore e folklorismo nel primo Novecento: la posizione di Pilati*, in *Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli tra le due guerre*, a cura di R. Di Benedetto, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2007, pp. 173–218.

- ROSTAGNO A., *Nuove tipologie e geometrie operistiche nell'opera della Scapigliatura*, in *Scapigliatura Fin de Siècle*, a cura di J. Streicher, S. Teramo e R. Travaglini, Ismez, Roma 2004, pp. 209–43.
- ROSTAGNO A., *Overture e dramma negli anni Settanta: il caso della sinfonia di Aida*, «Studi verdiani», 14 1999, pp. 11–50.
- ROUX O., *Illustri italiani contemporanei*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1908.
- RUBBOLI D., *Ridi Pagliaccio*, Pacini Fazzi, Lucca 1985.
- RUBERTI G., *Cavalleria rusticana: un confronto linguistico tra verismo musicale e verismo letterario*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XIII/2 2007, pp. 31–43.
- RUBERTI G., *Verga al cinema*, intervista a Roberto De Simone per la regia di *Cavalleria rusticana* al San Carlo, «Il giornale della musica», XXIII/235 2007, p.8.
- RUBERTI G., *Il Verismo in musica: origine, evoluzione e caduta di un concetto*, «Studi musicali», I/2 2010, pp. 469–97.
- RUBERTI G., *Il verismo musicale italiano*, «Drammaturgia musicale», 4 2010, pp. 32–52.
- Ruggero Leoncavallo nel suo tempo: atti del primo convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, a cura di J. Maehder e L. Guiot, Locarno 3–5 ottobre 1991, Sonzogno, Milano 1993.
- RUSSO L., *Giovanni Verga*, Laterza, Bari 1979.
- SANSONE M., *Giordano e il verismo a Napoli*: Mala Vita, Mese Mariano, in *Umberto Giordano e la Francia: atti del convegno internazionale*, a cura di G. Dotoli, Martina Franca 29 luglio 1998, Schena Editore, Fasano di Brindisi 1999, pp. 71–91.
- SANSONE M., *Mala vita: a "verismo" opera too true to be good*, «Music & Letters», LXXV/3 1994, pp. 381–400.
- SANSONE M., *Umberto Giordano e il verismo a Napoli*, in *Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di J. Streicher, Ismez, Roma 1999, pp. 285–317.
- SANSONE M., *Verga and Mascagni: the critics' response to 'Cavalleria rusticana'*, «Music & Letters», LXXI/2 1990, pp. 198–214.
- SANSONE M., *Verga, Puccini e la lupa*, «Italian Studies», XLIV 1989, pp. 63–76.
- SANSONE M., «Verismo», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie e J. Tyrrel, vol. XXVI, Macmillan, London 2001, pp. 477–8.
- SANSONE M., «Verismo», in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di S. Sadie, vol. IV, Macmillan, London 1992, pp. 954–7.

- SANSONE M., *Verismo: From Literature to Opera*, PhD Dissertation, University of Edinburg, 1987.
- SANSONE M., *The verismo of Cavalleria rusticana: from Verga's "Scene popolari" to Mascagni's opera*, «Bulletin of the Society for Italian Studies», xx 1987, pp. 2–12.
- SANSONE M., *The 'Verismo' of Ruggiero Leoncavallo: a source study of 'Pagliacci'*, «Music & Letters», LXX/3 1989, pp. 342–62.
- SANTI P., *Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento*, «Studi Musicali», i/1 1972, pp. 161–86.
- SANTINI A., *Mascagni: viva e abbasso*, Belforte Editore Libraio, Livorno 1985.
- SCARDOVI S., *L'opera dei bassifondi: il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Lim, Lucca 1994.
- SCHWARTZ A., *Rough music: Tosca and verismo reconsidered*, «19th-century music», XXXI/3 2008, pp. 228–44.
- SHRADER S., *Realism in late nineteenth-century opera: a comparative view*, PhD Dissertation, Northwestern University, 1983.
- Storia dell'Opera*, a cura di A. Basso, Utet, Torino 1977.
- Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, EDT, Torino 1988.
- STREATFEILD R., *Masters of italian music*, Osgood, London 1895.
- SZONDI P., *Teoria del dramma moderno (1880–1950)*, Einaudi, Torino 2000.
- TEDESCHI R., *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Rossini al verismo*, Feltrinelli, Milano 1978.
- Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento. Atti del 4° Convegno internazionale «Ruggiero Leoncavallo nel suo tempo»*, a cura di L. Guiot e J. Maehder, Sonzogno, Milano 2005.
- TERENZIO V., *La musica tra romanticismo e avanguardia*, Adda Editore, Bari 1980.
- TORREFRANCA F., *Puccini e l'opera internazionale*, Fratelli Bocca, Torino 1912.
- UGOLINI G., *La Traviata e i rapporti di Verdi con l'opera verista*, in *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, Istituto di Studi Verdiani, Parma 1969, pp. 261–7.
- Ultimi splendori: Cilea, Giordano, Alfano*, a cura di J. Streicher, Ismez, Roma 2000.
- Umberto Giordano e il verismo: atti del convegno di studi tenutosi a Verona*, a cura di M. Morini e P. Ostali, Verona 2–3 luglio 1986, Sonzogno, Milano 1989.

- VALBUENA F., ISABEL A., *Cavalleria rusticana: Del drama verista al pasticcetto musicale*, in *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, Universidad Complutense, Madrid 1994 pp. 275–86.
- VERGA G., *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Le Monnier, Firenze 1975.
- VERGA G., *I Malavoglia*, Treves, Milano 1919.
- VERGA G., *Vita dei campi*, a cura di C. Riccardi, Le Monnier, Firenze 1987.
- VIGLINO S., *La fortuna italiana della "Carmen" di Bizet (1879–1900)*, EDT, Torino 2003.
- VOSS E., *Verismo in der Oper*, «Die Musikforschung», xxxi 1978, pp. 303–13.
- WAGNER H. J., *Fremde Wellen: Die Oper des italienischen Verismo*, Metzler, Stuttgart 1999.
- WEAVER W., *The Golden Century of Italian Opera from Rossini to Puccini*, Thames & Hudson, London 1988.
- WRIGHT J., «*La commedia è finita*». *An Examination of Leoncavallo's Pagliacci*, «Italia», lv/2 1978, pp. 167–78.
- WRIGHT P. D., *The musico-dramatic techniques of the Italian verists*, PhD Dissertation, Eastman School of Music, New York 1965.
- ZICARI M., *Drammaturgia verista in Ruggero Leoncavallo*, «Musica e Storia», xii/3 2004, pp. 461–86.
- ZOLA E., *Préface à L'Assommoir*, Charpentier, Parigi 1877.
- ZOLA E., *Il romanzo sperimentale*, introduzione di E. Scolari, Pratiche editrice, Parma 1980.
- ZOPPELLI L., *L'opera come racconto*, Marsilio, Venezia 1994.
- ZOPPELLI L., «*Stage music* in early nineteenth-century Italian opera», «Cambridge Opera Journal», ii/1 1990, pp. 29–39.

INDICE DEI NOMI

A

Abate N., 64n, 82, 130–1
Acuto, 63n, 130, 138
Adam A., 70
Alceo, 134
Alfano F., 271–2
Allegra S., 56n
Alonge R., 6n, 7n, 263
Amici G., 268
Anacreonte, 134
Andalò L., 268
Anfossi P., 70
Anselmi A., 263
Aristotile, 108
Arnaud F., 70
Arner C., 16 e n, 20n, 46n, 64n, 98,
113, 118–9
Arnould M. S., 91
Arrivabene C., 51n
Arruga F. L., 265
Ashbrook W., 263
Asor Rosa A., 145n, 263, 268
Auber D., 70, 92
Aulenti G., 270

B

Bach J. S., 104
Baldacci L., 234n, 236 e n, 263
Baldi G., 22n, 23 e n, 26n, 145n,
263
Barberi Squarotti G., 7n, 267

Barilli B., 263
Basevi A., 168n, 263
Basini L., 264
Basso A., 5n, 272
Bastianelli G., IX, 8 e n, 9n, 10n, 57
e n, 58n, 82, 131, 264
Beaumarchais P. A., 92
Beethoven L., 42, 69, 77, 104, 110–
1, 116, 121
Beghelli M., 175n, 264
Bellina A. L., 268
Bellincioni G., 126–7, 129
Bellini V., 41, 61, 70, 77, 86–7, 110,
122, 137
Benedetti P., 264
Benvenuti N., 264
Bequadro, 132
Berlioz H., 52
Bernardoni V., X, 3n, 18n, 206n,
207n, 261n, 264, 270
Berton H., 70
Biaggi G. A., IX, 16 e n, 39, 40 e n,
41n, 42, 89, 137–8, 245n, 246n
Bianchini R., 264
Bianconi L., 20n, 264, 266, 272
Bibbiena (da) D., 106
Bigazzi R., 26n, 264
Bini D., 264
Binni W., 145n, 263
Bizet G., 10 e n, 19, 32–5, 36n, 53,
60, 70–3, 83, 135, 232 e n, 239

Blessinger K., 264
 Boito A., 39, 70, 201, 260n
 Bonaventura A., 20n, 50n, 51n,
 110, 113, 115,
 Bottesini G., 70
 Bracco R., 126, 194, 195n
 Brahms J., 104
 Brettenthaler S., 264
 Brühl I., 102
 Budden J., 264
 Byron G. G., 116
 Bulss P., 130

C

Caccini G., 69
 Calzabigi R., 70
 Cambert R., 68
 Canestrini-Padova G., 108
 Canova A., 109
 Capuana L., 26, 264
 Carducci G., 43n, 111
 Carlo V, 106
 Carner M., 264
 Caro T. L., 84
 Casella A., 58 e n, 131,
 Casini C., 268
 Cavalli F., 69
 Cella F., 265
 Cellammare D., 265
 Celletti R., 27 e n, 28n
 Cenzato G., 268
 Cescatti O., 268
 Cesi N., 138
 Charpentier G., 36n, 62n
 Chatrian A., 254
 Checchi E., 98, 128, 131, 236
 Cherubini L., 70
 Chopin F., 111
 Cicerone M. T., 118
 Cilea F., XIV, 3, 30, 59–60, 204–7,
 230, 238, 244, 245n, 246n
 Cimarosa D., 70, 110
 Cirese A. M., 265

Clausetti C., 229n, 265
 Clerici L., 265
 Cogo G., 265
 Colautti A., 265
 Colombo A. R., 130
 Conati M., 11n, 32n, 265
 Contini G., 180
 Corrieri A. G., 20n, 73, 105, 115
 Cremona T., 35, 83
 Criscione C., 268
 Csampai A., 265

D

Da Capua R., 69
 Dahlhaus C., IX, 4n, 5n, 9n, 17 e n,
 29, 30n, 31n, 143n, 145n, 152 e
 n, 156n, 168n, 173 e n, 179n,
 188 e n, 189n, 196n, 197 e n,
 232n, 260n, 265
 D'Albert E., 102
 Dallapiccola L., 234n, 265
 Dalmonte R., 4n, 31n, 202–4 e n,
 207n, 265
 D'Ambra V., 139
 D'Amico F., 3n, 28 e n, 45n, 263,
 265
 D'Angeli A., 57n, 126, 131
 D'Annunzio G., 265
 Dante, 85, 108, 111, 113
 D'Arcais F., 53 e n, 132
 Daspuro N., 177, 179, 191–2, 201,
 234, 254
 David F. C., 35, 36n, 70, 83
 Debussy C., 27, 57
 De Carlo S., 24n, 268
 De Donno A., 265
 Délibes C., 70
 De Marzi A., 10n, 82
 De Paoli D., 265
 Desideri E., 131
 De Sanctis D., 266
 De Sanctis F., 18 e n, 26 e n, 36–7 e
 n, 195, 266

De Simone R., 27n, 271
 Di Benedetto R., 20n, 192n, 270
 Di Giacomo S., 177, 191
 Döhring S., 3n
 Donati P. L., 266
 Doni G. B., 70
 Donizzetti G., 41, 61, 70, 77, 110, 122
 Dorat C. J., 125
 Dotoli G., 271
 Dryden K., 266
 Duni E. R., 70
 Duse E., 129

E

Engelfred A., 48n, 78
 Erckmann E., 254
 Ertman T., 269

F

Fabbri G., 137
 Farina S., 22n
 Fedeli V., 44n, 90, 177n, 193 e n
 Fenton, 131
 Ferraro D., 266
 Ferrente A., 266
 Ferrero G., 130
 Ferrone S., 6n, 266
 Fidia, 108
 Florida P., 62, 141, 217–8, 220–3
 Flury R., 266
 Fodale P., 43n, 55n, 73, 175n,
 Fortuni M., 71
 Foscolo U., 111
 Fournier, 62n
 Fraccaroli A., 156n, 266
 Frajese V., 266
 Franchetti A., 39, 48, 102
 Fratta Cavalcabò C., 266
 Frye N., 207n, 266
 Fulcher J. F., 269

G

Gaillard J., 266
 Galli A., XI, 9 e n, 11 e n, 12n, 15, 18 e n, 24–6, 30, 32–3 e n, 34n, 35–6 e n, 37n, 38n, 41, 42n, 43, 49, 52–5, 60, 68, 82–3, 86, 132, 137–8, 194–5, 204, 226n, 232n, 239, 266
 Galuppi B., 69
 García F. J., 71
 Gastaldon S., 24, 38n
 Gauthier T., 125
 Gavazzeni G., 266
 Gelati G., 266
 Ghirardini G., 267
 Giger A., 36n, 260n, 261n, 267
 Giordano U., XIV, 3, 13–4, 19–20, 30, 43, 55, 59–60, 119, 126–7, 129–30, 142, 176–8, 180, 189, 191, 193–6, 201, 205–7, 235, 248, 261
 Girardi M., 205n
 Giraud, 62n
 Giusti, 93, 127
 Glinka M. I., 69
 Gluck Ch. W., 68, 70, 98, 110
 Goethe J. W., 85, 116
 Goldmarck K., 70
 Golisciani E., 226, 235
 Grétry A., 70, 92
 Guarnieri Corazzol A., X, 4n, 27n, 31n, 143n, 145n
 Guastella S. A., 220
 Guerrini O., 35, 83
 Guglielmi P. C., 70
 Gui V., 267
 Guiot L., 4n, 267, 269, 271–2

H

Haendel G. F., 68
 Halévy L., 70
 Hanslick II, 11n, 60n, 131
 Hanslick E., 13–4 e n, 51n, 119, 267

Hasse J. A., 68
 Haydn F. J., 77
 Heine H., 116
 Hérold F., 70
 Heuberger R., 102
 Hobsbawm E., 232n, 267
 Holland D., 265
 Huebner S., 164n, 206n, 267
 Hugo V., 50, 108, 112
 Humperdinck E., 101–2

I

Illica L., 98
 Incagliati M., 267
 Inzaghi L., 263
 Iovino R., 24n, 267
 Isabel A., 272

J

Johnson V., 269
 Jommelli N., 68, 70, 110

K

Keiser R., 69
 Kelkel M., 267
 Kienzl W., 101–2

L

Lavignac A., 113
 Leibowitz R., 208 e n, 267
 Leo L., 68
 Leonardi, 126–7
 Leonardo, 109
 Leoncavallo R., 3, 55, 59–60, 64n,
 130, 202, 204–8, 212, 217, 221,
 235
 Leoncavallo V., 207n
 Leopardi G., 109, 111, 116
 Lerario T., 267
 Lessmann O., 129
 Longobucco L., 267
 Lo Re C., 20n, 113
 Lully J. B., 68, 92

M

Maehder J., 4n, 266–7, 269, 271–2
 Maffei A., 168n
 Mallach A., 268
 Manzoni A., 37, 85
 Marchetti F., 70
 Marescotti E. A., 21n, 78, 138
 Marguja, 71
 Mariani R., 268
 Marsop P., 119
 Martini G. B., 108
 Martinotti S., 263
 Marzot G., 268
 Mascagni P., XII–IV, 3, 7–9, 11–3,
 18–20, 23–25 e n, 28–30, 32,
 38–41, 48, 50–2, 54, 59–60,
 64n, 86–9, 101–2, 112, 115,
 119, 132–8, 141–6, 154, 156–7,
 159–62, 164, 166–8 e n, 180,
 188–9, 207, 225, 226n, 238–9,
 246–7, 252, 254–6, 258–9, 268
 Masiello V., 145n, 268
 Massé V., 70
 Massenet J., 36n, 62n, 70, 115
 Mastromatteo F., 268
 Melucci P., 268
 Menasci G., 168n, 233, 254
 Mérimée P., 10, 33, 133
 Metastasio P., 99
 Metronomo, 222n
 Meyerbeer G., 70, 86, 92, 120
 Michelangelo, 109
 Mieris, 117
 Mila M., 268
 Milton J., 85
 Minucci Del Rosso P., 268
 Molmenti P., 20n, 116
 Monaldi G., 98, 138, 268
 Monsigny P. A., 70
 Monteverdi C., 69
 Morelli G., 268
 Morini M., IX, 4n, 24n, 264, 268–
 9, 272

Mottl F. J., 102
 Mozart W. A., 48, 68, 70–1, 73, 77,
 102–4, 106, 110
 Mugnone L., XIV, 12, 59–60, 137,
 142, 147n, 223, 226 e n, 243

N

Nardi C., 269
 Nattiez J. J., 175n, 264
 Nencioni E., 116
 Nevers, 138
 Nicastro A., 269
 Nicolaisen J., 260n, 269
 Nicolodi F., 15n, 269

O

Oberdorfer A., 30n, 51n, 269
 Omero, 85, 108
 Orazio, 95, 118
 Orselli C., 269–70
 Orsini G., 269
 Ostali N., 4n, 263–6, 270
 Ostali P., 4n, 263, 265, 270, 272
 Ostali P. jr., 264, 266

P

Paisiello G., 68–9, 86, 90
 Palagi P., 117
 Palestrina P., 109
 Paloscia A., 24n
 Pantaleoni R., 137
 Pappalardo G., 269
 Parigi L., 269
 Parmentola C., 5n, 8 e n, 160n
 Parodi L., 61n, 131
 Parrasio, 83
 Pascoli G., 43n
 Pergolesi G. B., 69, 86, 137
 Peri I., 69
 Perugino, 117
 Pestalozza L., 269
 Pestelli G., 20n, 268, 272
 Petrobelli P., 33n, 264

Pfohl F., 119, 269
 Piave F. M., 236
 Piccinni N., 69, 86
 Piccolini A., 106
 Pietropaoli C., 270
 Pignalosa L., 126–7
 Pirani E., 14n, 16n, 55n, 98, 128,
 130, 175n
 Pitarresi G., 4n, 266
 Pitre G., 220
 Pizzetti I., 39 e n, 45 e n, 131, 270
 Platone, 84
 Pompei E., 270
 Ponchielli A., 25, 70, 147n, 173n,
 260n
 Porpora N. A., 68
 Portinari F., 236 e n, 270
 Potvin, 106
 Powers H. S., 55n, 163n, 270
 Prosperi G., 6n, 270
 Puccini G., XII, XIV, 9, 36n, 48, 62,
 64 e n, 102, 114, 142, 154n,
 179, 203, 225
 Pudor E., 11n, 137

Q

Quinault P., 92

R

Raffaello, 109
 Rameau G. F., 68, 91–2
 Raya G., 26n, 273
 Respighi O., 57
 Reyer E., 36n, 62n
 Riccardi C., 22n, 273
 Ricci C., 132
 Ricci L., 191, 270
 Ricordi G., 33n
 Rinaldi M., IX, 56 e n, 270
 Roberti G., 14n, 33n, 82
 Romeo L., 4n, 267
 Roncaglia G., 57n, 131
 Rosa S., 84

Rosen D., 213n, 270
 Rosselli J., 270
 Rossini G., 41, 61, 71, 77, 86, 90,
 92, 104, 110, 117
 Rostagno A., 152n, 192n, 201 e n,
 270-1
 Roux O., 271
 Ruata G. Q., 119
 Rubboli D., 271
 Ruberti G., 27n, 31n, 271
 Rubinstein A. G., 70
 Rüfer, 102
 Russo L., 18n, 145n, 266, 271

S

Sacchetti R., 26
 Sacchini A., 70
 Sadie S., 271
 Saffo, 134
 Saint-Saëns C., 36n, 62n, 70, 115
 Samara S., 63
 Sammartini G. B., 68
 Samson J., 270
 Sansone M., X, 4n, 191-2 e n,
 207n, 236n, 271-2
 Santi P., 272
 Sarcey F., 82
 Sardou V., 35, 83
 Scarlatti A., 68-9
 Scardovi S., 272
 Schasler M., 37n, 86
 Schütt, 102
 Schütz H., 69
 Schwartz A., 4n, 261n, 272
 Scribe E., 92
 Scolari E., 273
 Senigaglia G., 101
 Shrader S., 272
 Sità M. G., 226n
 Smareglia A., 64
 Soffredini A., 24n
 Sommer H., 102

Sonzogno E., XIII, 10, 54, 61, 64,
 132, 189, 254
 Sors J. F. M., 71
 Spinelli N., 236
 Spontini G., 70
 Stagno R., 126-7
 Stecchetti L., 105
 Strauss J., 102
 Streatfeild R., 272
 Streicher J., 201n, 271-2
 Sturani E., 107-8
 Szondi P., 7n, 272

T

Taine I., 121
 Targioni-Tozzetti G., 156, 167,
 168n, 233, 254
 Tasca P., 56n
 Tebaldini G., 63n, 138, 222n, 223n
 Tedeschi R., 265, 272
 Teramo S., 201n, 271
 Terburg, 117
 Terenzio V., 272
 Thomas C., 70, 115
 Tintori G., 263
 Torchi L., 39 e n, 51-2 e n, 64, 65n,
 82, 131, 241n
 Torrefranca F., 45 e n, 272
 Terzi, 137
 Traetta T., 70
 Travaglini R., 201n, 271
 Tyrrel J., 271

U

Ugolini G., 272
 Untersteiner A., 16n, 20n, 48-9 e n,
 50-1 e n, 101, 105-6, 108,
 110-1, 114-5, 118, 175n, 224

V

Valbuena F., 272
 Valeriani V., 20n, 108, 115
 Valero F., 137

Valetta I., 14n, 16 e n, 38, 39n, 91,
126, 130–1, 138, 177n, 192,
193n
Vallora M., 270
Verdi G., 25, 29–30 e n, 33n, 39,
50n, 51n, 59n, 61, 71, 86, 92,
110, 116, 146, 201, 260n
Verga G., XI, XIII, 5–7, 22–3, 26 e
n, 29–30, 50, 89, 105, 112,
132–3, 144, 146, 156–61, 163,
166–7, 188, 195, 204, 233, 273
Veronese P., 117
Vidal P. A., 62n
Villanis L. A., 12n, 44, 45n, 56n, 91,
98, 119
Vogler G. J., 86
Voss E., 4n, 5, 31n, 273

W

Wagner H. J., 273
Wagner R., 11, 27, 39, 42, 44, 52,
69–70, 80, 92, 99–100, 102,
104, 146, 221

Weaver W., 273
Weber C. M., 52, 69–70, 86, 92,
116
Weber J., 127, 194
Weingartner F. P., 102
Wright J., 273
Wright P. D., 273

Y

Yeso, 222n

Z

Zamacois, 71
Zanardini A., 235
Zandonai R., XIV, 9n, 57–8, 142,
226, 228–9
Zangheri G., 263
Zani G., 208n
Zara G., 131, 138
Zicari M., 4n, 273
Zola E., 18, 26 e n, 35–7, 83, 273
Zoppelli L., 17n, 22n, 273